

浙江戏曲志资料汇编



前 言

志者，记也。《中国戏曲志·浙江卷》的编纂任务，主要是记述浙江戏曲的历史和现状，为繁荣社会主义时期的戏曲事业服务，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。而要实现这一宗旨，首先必须拥有大量资料。为此，我们编印《浙江戏曲资料汇编》，通过它，积累并交流各地有价值的戏曲资料，为编志服务。

本刊为不定期内部刊物，辟有“作家与作品”、“声腔与剧种”、“史料与掌故”、“调查记实”、“条目释文选登”及其他等专栏。我省戏曲演出历史悠久，早在八百年前就诞生了“温州杂剧”即所谓“南戏”。历代曾涌现了众多的剧作家、理论家、表演艺术家，剧种丰富，剧目繁多。有大量的戏曲资料亟待发掘、整理和研究。我们希望一切关心浙江戏曲的同志都来做这一项工作。各地、市编辑室应及时向我们推荐稿件，提供第一手材料。来稿但求内容准确、翔实，文字可不必苛求。

由于本编辑部人手极缺，水平有限，对资料的真伪及准确度未能作一一考核，有争议的问题采取诸说并存。如转引，请进一步核实。

值此第一期与大家见面之际，特向热情为本刊撰稿的同志谨致谢意。

《中国戏曲志·浙江卷》编辑部

一九八五年七月二十五日

目 录

前言

• 声腔与剧种 •

- 从“余姚腔”到“调腔”……………蒋星煜(1)
南戏的产生发展及对中国后世戏曲的影响……………胡雪冈(21)
海盐腔新探……………郑西村(24)
目莲戏与早期南戏……………徐宏图(43)

• 作家与作品 •

- 薛钟斗及其戏曲作品……………沈不沉(51)
《三元记》及其他……………匡 吉(58)
孟称舜和《贞文记》考略……………郑国 松枫(62)

• 史料与掌故 •

- 记嘉兴的几位度曲名家……………庄一拂(65)
嘉兴地区的业余曲社……………庄一拂(69)
温州乱弹盛行台湾……………郑 闰(72)
嘉兴早先的娱乐场——寄园……………庄一拂(75)
宁波城隍庙戏台……………李兆淦(76)
温州官戏的废除和戏捐局的建立……………叶大兵(77)

• 条目释文选登 •

- 《火焰山》……………叶文进(79)

绍兴市绍剧团训练班·····	严新民(81)
新民绍剧团·····	严新民(82)

· 调 查 记 实 ·

松阳高腔故乡白沙冈·····	郑 闰(84)
十响班·太子班·农村剧团·····	李 骅(86)
东阳农村戏台联·····	陈崇仁(92)

· 大 事 记 略 ·

建国以来浙江戏曲创作成就回顾·····	应志良(97)
---------------------	-----------

从“余姚腔”到“调腔”

蒋星煜

一、从“余姚腔”谈起

由于南宋的偏安，浙江曾经是当时文学艺术的中心之一。我们知道浙江不仅是宋元南戏的发祥地，同时也是宋元南戏最盛行的地区。到了明代，传奇继承了南戏的传统有了蓬勃的发展。陆容在《菽园杂记》中谈到嘉兴之海盐、绍兴之余姚、宁波之慈溪、台州之黄岩和温州之永嘉是浙江各地戏文子弟扮演传奇的集中地。陆容是一四六六年（成化二年）中的进士，曾任浙江右参政，假使《菽园杂记》中有关浙江的部分是作者在右参政任上的见闻，那末应该是一四六六年以后一、二十年的情况。

陆容激愤地认为这些“易生凄惨”的传奇是“南宋亡国之音”，他的艺术见解我们暂不论列，但也说明了海盐、余姚等地的传奇和南宋时代有不可分割的历史渊源。此外，在陆容写作《菽园杂记》的年代，海盐和余姚还仅是两个较主要的扮演传奇的集中地，但再过数十年，就出现了“海盐腔”“余姚腔”这些名称。

刚出现余姚腔、海盐腔、弋阳腔和昆山腔的名称，很不容易被人接受，祝允明在《猥谈》中认为这样随便命名是“杜撰百端，真胡说耳”。为什么祝允明如此反对呢？《猥谈》所说的

“辗转改益，盖已略无音律腔调”，这是对各种腔调总的批评。另外一个原因是可能觉得这些腔调除了所用的方言不同之外，剧目和表演艺术各方面相同之处甚多，还不能自成体系的缘故。

到一五五九年（嘉靖三十八年）徐渭完成《南词叙录》时，提到“称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之”，这时候不仅“余姚腔”的名称已经被使用习惯，而且流行到了现在的常州、镇江、青阳、当涂、扬州和徐州这么一大片广袤的地区。自从《南词叙录》以后，所有的有关戏曲的文献，包括汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》、顾起元《客座赘语》、王骥德《曲律》和沈宠绥《度曲须知》等等，就再也看不到任何有关“余姚腔”的记载，“余姚腔”是否可能忽然绝迹了呢？这是一个大问题。

汤显祖谓“至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽青阳”，按青阳为唐天宝初建县，永泰初属池州，五代杨吴复改胜远军，南唐复青阳，宋属池州，元属池州路，明清属池州府，池州正是余姚腔流行的地区，则弋阳腔变为徽、青阳可能是受了“余姚腔”的影响。《秋夜月》的三、四两册题作《新饬天下时尚南北徽池雅调》，据我们的认识“徽池雅调”也就是“徽、青阳”，有人认为这里面包括了“天下时尚南北”“徽”“池”三种腔调，说服力是不很充分的，而“天下时尚南北”很可能是说明“徽池雅调”流行的规模。汤显祖既说弋阳腔在嘉靖年已绝迹，那末后来又怎样会有弋阳腔的流行呢？这是弋阳腔的研究工作中的重大问题。

二、晚明的“调腔”

“余姚腔”的记载虽然在《南词叙录》以后就没有发现，

但是在张岱的《陶庵梦忆》中却有一些关于“调腔”的记载：

是夜彭天锡与罗三，与民串本腔戏，妙绝。与楚生、素芝串调腔戏，又复妙绝。

《不系园》

朱楚生，女戏耳，调腔戏耳，其科白之妙，有本腔不能得十分之一者，盖四明姚益城先生精音律，与楚生辈讲究关节妙入情理，如江天暮雪、霄光剑、画中人等戏，虽昆山老教师细细摹拟，断不能加其毫末也。

《朱楚生》

根据上列记载，我们知道当时绍兴除“调腔”之外，尚有所谓“本腔”，把“本腔不能得十分之一者”与“虽昆山老教师细细摹拟，断不能加其毫末也”联系起来研究，可知“本腔”即“昆腔”。现在我们所看到的“调腔”表演艺术比较粗犷，但朱楚生的“调腔”在唱腔、说白以及舞蹈动作的细腻居然并不在“昆腔”之下，从晚明到现在“调腔”的表演艺术只有下降而没有提高也是显然的。《陶庵梦忆》谓彭天锡等能兼唱“调腔”与“本腔”，而目前“调腔”艺人仍能唱若干“昆腔”剧目，这一点可能是三百年来始终保持的特点。

《陶庵梦忆》还有一段记载：

在庙演剧，梨园必传越中上三班，或雇自武林者，缠头日数万钱，唱《伯喈》、《荆钗》，一老者坐台下对院本，一字脱落，群起噪之，又开场重做，越中有《全伯喈》、《全荆钗》之名起此。

《严助庙》

这里所谓“上三班”显然指的是“调腔”，现在绍兴的“调腔”保存了《伯喈》二十一出、《王十朋》（即《荆钗记》）九出、《还魂记》八出、《破窑记》八出、《西厢记》六出、《幽閨记》四

出，保存得较多的是《伯喈》和《荆钗记》，也正符合《全伯喈》《全荆钗》之说。

复道人《今乐考证》说“越东人呼弋阳腔曰调腔”，他只引了《陶庵梦忆》的一些片段，却没有提出任何足以证明“调腔”即“弋阳腔”的根据。其实《陶庵梦忆》另有提到“弋阳腔”之处：

壬申七月，村村祷雨，日日扮潮神海鬼，争唾之。余里中扮水滸，且曰：画水滸者龙眠、松雪，近章侯。总不如施耐庵，但如其面，勿黛，如其髭，勿鬣，如其兜鍪，勿纸，如其刀杖，勿树，如其传，勿杜撰，勿弋阳腔，则十得八九矣。

《及时雨》

“弋阳腔”当时在绍兴是存在的，而“调腔”亦同时存在，“调腔”不是“弋阳腔”这是明显的毋庸置疑的了。“调腔”既然不是“弋阳腔”，究竟是什么呢？可能即是“余姚腔”或是“弋阳腔”受“余姚腔”的影响而形成的“徽池雅调”。然则《今乐考证》又何以把“调腔”认作“弋阳腔”呢？这也是容易理解的，假使“调腔”是“徽池雅调”那末本来就有很多“弋阳腔”的成分；假使是“余姚腔”，那末在形式方面也同时有着“其节以鼓，其调喧”的特点。

杨慎《升庵诗话》卷十一《寄明州于驸马》给我们提供了值得重视的研究资料。诗的原文是“平阳音乐随都尉。留滞三年在浙东，吴越声邪无法曲，莫教偷入管弦中”。后面又注明：“南方歌词不入管弦，亦无腔调，如今之弋阳腔也。”这一种浙东的不入管弦的歌词究竟是什么东西呢？既然“如今之弋阳腔”，当然不是“弋阳腔”而是“余姚腔”或与“余姚腔”有密切关系的戏曲。

三、“调腔”与“徽池雅调”的关系

“调腔”解放时处在没落的境地，仅存的老演员也因为文化水平和体力的限制，只能演出少数剧目。一九五〇年我们在绍兴搜集到了四册题作《高调》的手抄本，使得我们有条件把“调腔”与《秋夜月》所载“徽池雅调”的共同剧目互相对照研究，对彼此之间的关系获得初步的认识。例如：

（正旦上）兄嫂无情，逼勒奴家改嫁人，自叹奴薄命，爹娘双不幸。嗟，瓜园两离分，杳无音。自从爹娘亡过，哥嫂听些谗言，逼奴改嫁不从。日间汲水，晚来挨磨，奴家受苦不过，本待要寻一个自尽，心中自思自想，待着薄幸丈夫回来，诉说一个表情，咬脐孩儿回来相一面，今冬若来，相会有期，今冬不来，相会无期，相会啊无期了。我的儿把受苦娘亲，则索罢休，肯为绣阁香闺女，到如今跣足蓬头成不得人。

——调腔：《出猎·遇母》

〔驻云飞〕（旦）哥嫂无情，剥去衣衫逼嫁人，苦若留得我衣衫在，莫说是汲水，就是出门也不能够了。自叹奴薄命，双亲俱不幸。嗟，自从瓜园两离分，好伤情，奴家受此般苦楚，本待寻个自尽，欲待丈夫回来诉说冤情，咬脐回来，见他一面，今冬不回，想是相会无缘了。儿，受苦冤情虽索罢休，前生烧了断头香，今世遭逢薄幸郎。又本是绣阁香闺女，到如今跣足蓬头成不得人。

——徽池雅调：《打猎遇母》

以上所引的两段唱词是不是都从“昆山腔”的唱词变化而来的，至少我们从六十种曲本的《白兔记》来研究的话，这种推测还不能成立，因为六十种曲的《白兔记》只有《汲水》的出目，唱词和以上所引的全然不同。再如：

(老旦唱)叹连年贫苦未逢时，岂知道一旦分离，孩儿一去求科举，怎知道妻房溺水。(丑)亲母到京见姐夫，姐姐投江之事莫说与姐夫知道。(老旦)成舅，(唱)到京见了你家姐夫，宁可报喜，不可报忧，切不可说起投江事，有恐怕惊骇我的孩儿，切不可与他知。

——调腔：《王十朋·官亭》

〔风入松〕叹当年贫苦未逢时，记得先君在日，何等安然，自从先君亡后，焉知道有今日，儿去求名，指望荣宗耀祖改换门闾，谁想人居两地天各一方了。我孩儿一去求科举，儿怎知道妻房溺水？成舅近前来，听我嘱咐你几句：此去到京，见了你的姐夫，自古道宁可报喜不可报凶。你千万莫说起投江事，待说起又恐怕痛杀我孩儿，你休要说与他知。

——徽池雅调：《官亭遇雪》

六十种曲的《荆钗记》无《官亭》，但有《祭江》(第三十出)，结尾处有“慢腾腾洛阳近也，今且喜到京都”这末两句，不仅无《官亭遇雪》的关目，根本没有这一段情节，但是《祭江》中间所用的一支〔风入松〕，唱词却与上引的“调腔”和“徽池雅调”相近似，但简单得多。此外另有可注意之点，李成在“调腔”和“徽池雅调”中均为丑，六十种曲本《荆钗记》李成为末。再如：

(唱)守得个闺门如水心里如冰。(白)昆山产美玉之所，毫无瑕点，价值连城。(唱)秦氏香梅可比美玉无瑕点，磨而不磷。(白)昔日有楚湘王之女名曰文姬，许配魏景字为妻。一十六岁夫亡守节，继母逼他改嫁，烈志不从，将刀割下两耳为誓，又有燕子飞在女子头上，就将彩绒系在燕足，此燕飞去，下年又来，彩绒尚存，那女子情兴作诗一首。(唱)昔年从此去，今春又独归，主人情义重，不忍燕孤飞。(白)后来女子亡故，起造一座坟堂，又在坟堂三年，后来触死坟堂，朝廷闻知，封他为燕门节妇。(唱)非是我沽名钓誉，洁浊扬清。

——调腔：《教子·三元报捷》

〔下山虎〕(旦)闺门似水，心里如冰，比美玉无瑕疵，磨而不磷，修妇道，中饋蘋蘩，日夕殷勤，立志要追古人，昔楚襄王姐是魏金主之妻，年方一十六岁，死了丈夫，母逼他改嫁，其女不从，将刀割下两耳为誓，终身不改。后有燕子一双飞落于肩上，其女即将线系定其足，其燕去，下年又来，其女作诗云：昔年君燕去，今春又独归，故人恩义重，不忍燕孤飞。后来朝廷闻知，旌表为燕门节妇。非奴沽名钓誉，激湍扬清，自古春秋事，理当所行。

——徽池雅调：《忆子得捷》

至于六十种曲的《三元记》只有《应试》《登科》《及第》等出目，并无《得捷》或《忆子得捷》的情节与回目，也无与上引两段唱词与念白相近似之处。

从以上三个剧目来看，“调腔”与“徽池雅调”基本上是同一个本子，除了若干语句很明显的是由于古代戏曲艺人文化水平比较低一些，口传时有了讹误之外，余外极少不同；因此“调腔”和“徽池雅调”从这三个广泛流行的共同剧目来研究，更能够看出彼此之间的密切关系。

“徽池雅调”的《加官进禄》原系《五桂记》里面的半出，而《五桂记》却是罕见的剧目，连《曲海总目提要》也未收进，但是“调腔”的《大加官》却是《五桂记》中完整的一出，从净白“好一个尽扫烟尘，编就古轮台一曲，侑酒上来”开始才是《秋夜月》所收的“徽池雅调”的《加官进禄》的部分，以前还有很多唱句；要证明“调腔”与“徽池雅调”的关系这也是有力的证据。

四、“调腔”是“余姚腔”还是“徽池雅调”？

“徽池雅调”是弋阳腔从江西进入皖南以后受了“余姚腔”

的影响而形成的，这一点研究戏曲史的专家们认为很有可能。因此我们虽然发现了“徽池雅调”和“调腔”在剧本方面有许多共同之点，还应该进一步研究一下：“调腔”是否就是“徽池雅调”呢？或者是更早一些的构成“徽池雅调”的组成部分之一的“余姚腔”呢？

“调腔”目前的流行地区以绍兴、嵊县、新昌为主，张岱的《陶庵梦忆》也没有提到绍兴（绍兴府是包括嵊县、新昌的）以外的其他地区有“调腔”流行，而绍兴也就是《南词叙录》所谓“称余姚腔者出于会稽”的会稽。“余姚腔”既然当时盛行于常、润、池、太、徐、扬、又何以后来这一大片地区又没有“余姚腔”了呢？我们觉得可能是“徽池雅调”形成以后，便把“余姚腔”的地位取而代之。而绍兴一方面是“余姚腔”的发源地，同时嵊县、新昌等地是万山环抱中的山国，对外交通很不方便，因此能把“余姚腔”保存了下来。至于说“调腔”是“徽池雅调”回到“余姚腔”的发源地绍兴而被保存下来的，那可能性就更少了。

“调腔”剧目命名如《伯喈》《王十朋》《关云长》《吕蒙正》《张纲》等常用人名，我们知道宋元南戏也是常用人名作为剧目的，如《王魁戏文》，可知“调腔”应该是在明代初叶或中叶出现的，而不能在万历以后才出现。“调腔”的《关云长》内有《过关斩将》一出，或称《三关斩卞》，关云长没有过五关而是过的三关。可见“调腔”可能是在《三国演义》没有广泛流行之前就有的。从这两方面来谈，“调腔”是“余姚腔”的可能性较之是“徽池雅调”的可能性为多。“调腔”在形成较完整的形式以后，又有过一些从别的剧种改编过来的剧目，如《铁冠图》等，我们当然不能由此说崇祯死于煤山以后才有“调腔”的。

从唱词来研究，《秋夜月》和我们在绍兴收集的题作《高调》的四本“调腔”手抄本互有舛误，但是总的来说，“调腔”不仅比《秋夜月》的“徽池雅调”为正确，而且较湖南高腔的流行唱本为正确，兹举“描容”为例，作一比较。

又不是五道士用机谋，叮咛嘱咐毛延寿，休卖弄他笔尖头，画将出来真是丑。丑只丑一女流，虽不似蔡伯皆当初的爹娘，还须是赵五娘的亲姑舅，好教我举双毫难措手。

徽池雅调

又不是五道士用机谋，居心叵测毛延寿，平空卖弄笔尖头，愁容画出真是丑。只说他饥荒消瘦，虽不是伯皆昔日的爹妈，须认得赵氏五娘的姑舅（调子），秉霜毫全凭这只手。

——长沙湘阳印刷局本《湖南高腔》

吩咐吴道子用机谋，叮咛嘱咐毛延寿，休卖弄笔尖头，画出来真是丑。丑只丑一女流，虽不是伯皆昔日里爹娘，也须念赵五娘近日常亲姑旧，那更我心忧，那更奴忧愁，好教我举霜毫难措手。

——调腔

唱词中吴道子这一画家的名字，“徽池雅调”和“湖南高腔”就都弄错了，“调腔”是唯一正确的，而最末一句从语气判断，应该是“好教我举霜毫难措手”，“徽池雅调”又将“霜毫”改作“双毫”，语气是不连贯的，最初不可能就是这样。至于“调腔”仅是把“姑舅”错成“姑旧”而已。从前列唱词的例子来说，既然“调腔”较“徽池雅调”正确一些，那就很少可能是“徽池雅调”回到绍兴以后的产物，相反的“徽池雅调”继承“余姚腔”的传统时很可能把本来正确的唱词弄错成现在《秋夜月》所刊载的那样，假使以上的假定可以成立，“调腔”就是“余姚腔”了。

五、剧 目

“调腔”剧目本来丰富，由于近百年来的衰落，我们现在只能从抄本和老艺人的记忆中知道其中的一部分；

《西厢记》的《游寺》《请生》《佳期》《赴宴》《拷红》《泥金捷报》等六出。

《玉簪记》的《偷诗》《乔醋》《秋江》《追舟》等四出。

《牡丹亭》的《入梦》《寻梦》《跌雪》《冥判》《魂游》《遇母》《吊打》《金殿》等八出。

《吕蒙正》的《赐球》《抛球》《逐婿》《掷斋》《祭灶》《遇师》《思妻》《宫花捷报》等八出。

《三元记》的《观画》《教子》《三元捷报》等三出。

《水浒》的《借茶》《活捉》等二出。

《拜月亭》的《幽闺》《走雨》《旷野》《拜月》等四出。

《蝴蝶梦》的《假病》《祭奠》《说合》《联姻》等四出。

《寿星图》的《画巾》《敲棋造诰》《自叹报信》《离婚》《嘱托》《付囊》等六出。

《关云长》的《挂印封金》《赐马斩颜》《灞桥饯别》《出城挑袍》《过关斩将》《单刀赴会》等六出。其中《过关斩将》或称《三关斩卞》，没有写关云长过五关而是单独写过三关时遇普净斩卞喜的经过。

《白兔记》的《出猎》《遇母》《回猎》等六出。

《游宫》的《游宫》《荐别》《逃关》《出塞》等四出演汉明妃事。

《都是命》的《劝女》《卖联》《别贤》《归家》《劝主》《灌园》《上寿》《笑骂》等八出。

《王十朋》(《荆钗记》)的《卖花》《空想》《议亲》《遣嫁》《逼嫁》《差舟》《投江》《官亭》《祭江》等九出。

《五伦全备》的《逼试》《上寿》《赴任》等三出，全剧故事内容如下：伍典礼的前妻生了个儿子伦全，填房范氏生了个儿子伦备，又把同事的儿子克和收作自己的儿子，伍典礼死后范氏对三个儿子同样地爱护，三个儿子则同样地孝顺，媳妇都很贤惠。思想意识十分封建，艺术性很差，是明代广东的剧作家邱浚的作品。

《大加官》只有单独一折，看来是作为开锣唱的，以示吉庆而已。故事是窦义(正生)与窦贤(小生)平伏契丹有功，贺客(净)到来，乃摆酒在玩月楼，命歌妓演唱。今《秋夜月》有《五桂记》的《加官进禄》一出，篇幅上只有《大加官》的一半。按《五桂记》以窦禹钧五子登科而名，《大明春》，《词林一枝》《八能奏锦》《乐府菁华》虽有收录，未见全豹疑即明万历间王稚登的《全德记》。

《呈报》只有两出，用对比的手法写一个贫苦而自食其力的弟弟和一个趋炎附势钻官做的哥哥，哥哥冠带巍峨地回故乡来想显祖耀宗，被弟弟一五一十骂得狗血喷头，语言极生动。

《张纲》收《起解》、《杀解》二出。按原剧名《埋轮亭》，演后汉事，顺帝时梁冀专权，其妹为后，诸梁跋扈，张纲埋车轮于洛阳都亭，奏梁冀之罪，帝不纳，梁冀怀恨，荐张纲平起义于广陵之张婴，剧史稍改史实。《起解》《杀解》故事如下：解差受梁府命，于押解张纲往玉门关途中拟杀张纲，张之家丁沿途卫护，乃杀差救纲。

《游龙传》是整本的，和李凤姐开酒店事无关。正德皇帝宠爱姜妃，姜斌以国丈身分专权跋扈，明代开国元勋刘基、常遇春、徐达诸人之后裔不乎，因之发生纠葛，系暴露封建统治阶级内部矛盾的历史剧。

此外有《菱花记》《油瓶记》《铁索寺》《弥陀寺》《双玉燕》《双喜缘》《双凤钗》《双报恩》《双龙锁》《双狮图》《双玉配》《双玉锁》《三凤配》《三婿招》《三切桃》《凤凰图》《铁冠图》《八美图》《宁武关》《铁岭关》《凤台关》《雪拥蓝关》《后岳传》《曹仙传》《闹冤城》《闹铜旗》《闹幽州》《闹九江》《失金钗》《失罗帕》《天门阵》《金光阵》《五熊阵》《朱仙阵》《凤麟庄》《四元庄》《金沙岭》《荷花岭》《六凤缘》《仁义缘》《儿孙福》《赐绣旗》《一盆花》《分玉镜》《伯懿回营》《洞庭湖》《包皮鞭》《春富贵》《文星观》《五羊山》《唐二别妻》等。

“调腔”用色比较经济，场子也更集中，以同一题材的调腔和《六十种曲》本子相比较，便可以看出调腔是力求结构的紧凑。而每一出戏都有丰富的戏剧性，以下是《琵琶记》《荆钗记》《还魂记》和《北西厢》四个戏出数的对照表：

剧 目 \ 脚 本	六 十 种 曲	调 腔
琵 琶 记	四二出	二一出
荆 钗 记	四八出	
还 魂 记	五五出	八出
北 西 厢	二十出	六出

现在再举出数最多的《琵琶记》来作比较的研究：

卅八	卅七	卅六	卅四	卅二	卅一	三十	廿九	廿五	廿四	廿一	二十	十七	十六	十五	十一	九	五	六十种曲本出自
张公遇使	书馆悲逢	孝妇题真	寺中邀像	路途劳顿	几言谏父	胸询衷情	乞丐寻夫	祝发买葬	官邸忧思	糠糟自厌	勉食姑嫜	义仓賑济	丹陛陈情	金闺愁配	蔡母嗟儿	临妆感叹	南浦嘱别	
挂扫书题落上拒父·后燕	画松馆诗寺路					盘描剪愚挨吃抢辞											大别·小别	调控出自
						夫容发亲糠粥粮朝怨闹妆												

六、唱腔曲调与乐器

调控班所演唱的剧目有三种不同的唱法：

一种是昆腔：有作为开锣戏唱的，如《劝农》《大赐福》，有唱单出昆腔的，如《卸甲封王》《白罗衫》《醉打》《茶访》等；有在整部调控戏中唱一出昆腔的，如《西厢》的《惊艳》、《请宴》、《赴宴》为调控，《佳期》则唱昆腔。《铁冠图》的其他各出皆唱调控，《别母乱箭》则唱昆腔。他如《凤玉配》、《都是命》、《循环报》、《分玉镜》等剧都有一出唱昆腔；有夹用片段昆腔的，如《游龙传》中有昆腔〔上小楼〕、〔下小楼〕等二只曲子。

一种是调控，即调控班的基本唱腔，帮腔比较细致复杂，现举《吕蒙正》一剧中的唱句以说明之：

孤舟冻住“在银河”
渔翁罢钓“空回首”
远观“一行人”
口儿里叫不住的“连声苦”
雪径“风飘”

冒雪冲寒“访故交”
 只望挪斋“饱”
 谁想令徒设计“装圈套”
 饭后“把钟敲”
 钟敲“赚吾曹”
 因此上忍饥耽饿“独自寻”
 寻“归道”
 空向山门走“这遭”

演员唱了“孤舟冻住”以后，到“在……”，就由帮腔的人帮腔，但演员仍旧唱，把“在银河”唱完，已没有演员的事情，“河”的尾声便全由帮腔的人负责。一般情况是齐唱的形式，偶然也有类似两部合唱式的帮腔，例如《还镯》里面的“恼恨那冤家，一事无成主意差，老乞婆不知就里根芽，终日在耳边絮聒，越教人冲冠怒发”：

说 亲

A 调 $\frac{2}{4}$

(《还镯》之一节)

①乐 句	f $\overset{\wedge}{6} \overset{\wedge}{6} \underline{6.}$	0 0	0 ■	mf $\overset{\wedge}{5} \overset{\wedge}{6} \overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{1}$	$\overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{6} \overset{\wedge}{3}$
②唱 句	恼恨	0 0	0 0	一事无成	主意差，
③帮 腔	0 0	6 5	$\overset{\wedge}{16.} \overset{\wedge}{6}$	0 0	0 $\overset{\wedge}{2} \overset{\wedge}{3}$
④夹 板	0 0	(合)那冤家	0 0	0 0	0 主意
⑤手 锣	0 0	X 0	0 0	X X	X X
⑥单皮鼓	0 0	0 0	X 0 X	0 0	0 0
		X X	X X X	0 ■	XXXX X

①	5	-	0	0	<u>2.1</u>	<u>16.</u>	<u>2 3 23</u>	<u>6.3</u>	5	-	0	0
②		0	0	老	乞婆	不	知就里	根	芽,	0	0
③	<u>6 3</u>	5	5	-	0	0	0	0	<u>1 6.3</u>	5	-	
	差...(啊)1			0	0	0	0	根....	芽...		
④	X	0	0	0	X	X	X	X	X	0	0	0
⑤	0	X	0	X	0	0	0	0	X	0	0	X
⑥	X	X	X	X	0	0	0	X	X	X	-	XXXX

①	0	0	<u>1 6 5</u>	<u>2 5 55.</u>	5	<u>6.3</u>	5	-	0	0		
②	0	0	终	日在	耳	边絮	话.....					
③	0	0	0	0	0	0	0	0	<u>1 6.3</u>	5	-	
	0	0	0	0	0	0	0	0	话.....	(啊)...	1	
④	0	0	X	0	X	X	X	0	X	0	X	0
⑤	0	X	0	0	0	0	0	0	X	0	0	0
⑥	X	0	0	0	0	0	0	X	X	X	0	XXX

①	0	0	<u>6. 1</u>	5	3	<u>2 2 232</u>	<u>5 5 32</u>	1	-					
②	0	0	越....	教	人	冲冠怒	发.....							
③	0	0	0	0	0	0	0	0	5 32	1	-			
	0	0	0	0	0	0	0	0	发....	(啊)...	1			
④	0	0	X	0	X	0	X	X	X	0	0	X		
⑤	0	X	0	0	0	0	0	0	X	0	0	X		
⑥	X	0	0	0	0	0	X	X	XXX	X	XXX	0	X	X

除了“昆腔”、“调腔”之外，还有“四平腔”，全本唱“四平腔”的仅有《葵花记》一个剧目。在整部调腔戏中夹唱一出四平腔的，有《昭君出塞》、《秋江》和《唐二别妻》。这一种古老的“四平腔”用横笛和板胡伴奏，但仍旧保存了一部分原来的帮腔，即帮唱句的最末一个字。横笛和昆腔用的笛子不同，吹的孔和贴芦衣的孔距离较近，因此发的音也特别高，从采用板胡这一点看来，又可能是受到乱弹剧种的影响而产生这一种“四平腔”的。极个别的艺人认为“四平腔”是调腔班在清代末年吸收了其他剧种而酝酿产生的，这种看法是缺乏根据的，这一种“四平腔”很可能■是或接近于当初的“青阳”、“乐平”，在明末应该已经有了。至于和京剧中的四平调则是两种不同的曲调，但有着血缘关系，“四平腔”演变成“吹腔”以后又进一步演变而成为“四平调”的。

经常用的曲牌有下列这些：

〔点绛唇〕〔浪淘沙〕〔画眉序〕〔醉花阴〕〔香柳娘〕〔滴溜子〕
〔三学士〕〔洞仙歌〕〔急三枪〕〔江儿水〕〔五更缠〕〔黄莺儿〕〔普天
乐〕〔小梁州〕〔迷犯序〕〔喜仙迎〕〔皂角儿〕〔粉蝶儿〕〔油葫芦〕〔锦
堂月〕〔水仙子〕〔脱布衫〕〔耍孩子〕〔倘秀才〕〔驻马听〕〔步步娇〕
〔刮地风〕〔一江风〕〔懒画眉〕〔四块玉〕〔出队子〕〔刘海帽〕〔小桃
红〕〔斗黑马〕〔迎仙客〕〔剔银灯〕〔新水令〕〔混江龙〕〔双劝酒〕〔望
妆台〕〔二郎神〕〔六么令〕〔驻云飞〕〔快活三〕〔锦缠道〕〔桂枝香〕
〔五供养〕〔锁南枝〕〔一枝花〕〔忆多娇〕〔滴滴金〕〔鹊桥仙〕〔朝天
子〕〔红衲袄〕〔折桂令〕〔金络索〕〔天下乐〕〔皂罗袍〕〔金钱花〕〔四
边静〕〔罗帐怨〕〔太师引〕〔红绣鞋〕〔越凭好〕〔五般宜〕〔销锦帐〕
〔端正好〕〔赏官花〕〔山坡羊〕〔千秋水〕〔棉搭絮〕〔舞衣裳〕〔沽美
酒〕〔醉太平〕〔醉春风〕〔寄生草〕〔四朝元〕〔哭皇天〕〔十二时〕〔金
芙蓉〕〔川拨棹〕〔宜春令〕〔蛮牌令〕〔收江南〕〔醉翁子〕〔风入松〕

〔哭相思〕〔东瓯令〕〔雁儿落〕〔惜奴娇〕〔下山虎〕〔不是路〕〔玉交枝〕〔武陵花〕〔贺新郎〕〔梧叶儿〕〔玉芙蓉〕〔红芍药〕〔乌夜啼〕〔滚绣球〕〔四拌好〕〔水底鱼〕〔好姐姐〕〔上小楼〕〔醉扶归〕〔后庭花〕〔斗鹌鹑〕〔鬼三台〕〔麻郎儿〕〔鲍老催〕〔忒忒令〕〔殿前催〕〔金蕉叶〕〔秃厮儿〕〔络丝娘〕〔秋夜月〕〔元和令〕〔得胜令〕〔鹊踏枝〕〔调笑令〕〔圣药王〕〔夜游庙〕〔月上海棠〕〔八声甘州〕〔村里迓鼓〕〔迓鼓梁山〕〔江头金桂〕等。

曲牌的唱法有的是清念，有的是唱“调腔”，也有唱“吹腔”的，但是很少。

用得最多的曲牌为〔驻云飞〕〔风入松〕〔步步娇〕等。

武将出场时常常用〔新水令〕和〔点绛唇〕，情绪雄壮，表现快乐则用〔醉花阴〕和〔桂枝香〕，表演愁闷则用〔四块玉〕和〔五更缠〕，表现凄凉悲惨用〔山坡羊〕和〔风入松〕。

调腔以文戏所应用的乐器夹板、单皮鼓、大钹和手锣为文场，武戏所应用的堂鼓、单皮鼓、大锣、小锣、大钹、小钹和唢呐为武场，其中单皮鼓和大钹二类中皆予列入。最简陋的演出中文场也往往省却大钹，一人兼使夹板和单皮鼓，一人使手锣，这二人还要负责帮腔，“帮腔”是川剧的术语，在绍兴称“接后场”，照理论来说帮腔是后台的工作，大概是因为调腔班组织简单，演员都到了前台时，帮腔的工作遂落在乐师身上了。

在一般情况之下，乐器应用的规律仍旧有法子归纳出来的。以下“勺”代表夹板，“太”代表手锣，“冬”代表打在鼓中央，“同”代表打在鼓边上，“仓”代表手锣和大钹，又这里的单皮鼓非俗称为答鼓的一种，而是类乎唱大鼓所用的一种。

开场时冬太·冬太·冬太……

帮腔以后勺·冬冬·仓

告一段落时勺·冬仓·冬仓·冬仓……仓·仓·同仓·勺
同·仓……

不用帮腔而干唱时经常是表现急躁的情绪用勺·勺·勺

……

七、班社的消长与组织

据现在老艺人记忆所及，一九八〇年以前数十年间的调腔班社在同一时期不超过五个，较大的有老群玉和新群玉；鲁迅先生在《准风月谈》的《偶成》一文中引用了一首绍兴民谣：

台上群玉班，
台下都走散。
连忙关庙门，
两边墙壁都爬塌（平声）。
连忙扯得牢，
只剩下一担馄饨担。

这群玉班便是调腔班，是老群玉还是新群玉则不得而知了。调腔由于文词古奥，不易为群众所欣赏的情形也可以从这首民谣中看出来。此外还有老双鱼吉庆班。

一九二七至一九三七这十年间，是腔调班较为兴盛的一个时期，经常有几个班社同时演唱，有名的班社有下列八个：

老大舞台 历史最长，保留古典剧目最多，抗战后才解散。

丹桂月中台 演员甚整齐，以《西厢记》与《玉簪记》为代表剧目。

春仙舞台 以《赐马斩颜良》与《大劈棺》最有名。

天蟾舞台 以《醉打山门》《油瓶计》《都是命》最有名。

文秀舞台 以《牡丹亭》之《冥判》一出最有名。

甌生舞台

新大舞台

共和舞台

以上八个班社中甌生舞台以萧山为活动中心，春仙舞台以绍兴乡间之道墟为活动中心，其余皆以绍兴为活动中心，抗战以后便全都解散了。

班社之组织俗称“四花四白五旦堂”共有十三个主要演员：

四花包括大花脸（净）、小花脸（丑）、二花脸（付）和四花脸；大花脸包括关公、包公、赵匡胤等角色，二花脸须兼演彩旦，如《白狐裘》《碧玉簪》《葵花记》等剧中的彩旦均由二花脸担任。

四白包括正生、老外、副末和小生；因为没有专重武功的戏，所以没有武生，如吕布、花荣等人物均由小生扮演。

五旦堂包括老旦、正旦、闺门旦、花旦和五旦。

音乐工作人员以正鼓板为领导，较充实的班社并有副鼓板；此外小锣、大锣、梅花（唢呐）、胡琴、横笛等乐器共由五人分别担任。全体音乐工作人员都兼帮腔，帮腔由鼓板领唱，小锣第一个跟着唱，之后其他人员才同时帮唱起来。调腔班的音乐工作人员要比演员的戏还知道得更多一些，这样才能把帮腔的工作担负起来。绍兴有两句形容调腔班帮腔工作的俗语：“前面开开口，后面动簪斗”；从这两句话中可见帮腔繁重的程度。正副鼓板没有明确的分工，主要的剧目或整部戏中最

精彩的一出照例由正鼓板负责。

剧务工作人员有大衣、盔箱各一人，不属于大衣、盔箱的工作以及一切杂务均由三担负责，三担是一种职务的名称，这个人在演出中往往还担任老虎等不开口的动物角色。

八、“调腔”的现状

近三十年以来，比较通俗的以公侯将相剧目为主的武班乱弹班日益发展，以才子佳人剧目为主的调腔班就逐步衰退了。

“调腔”主要的演出地点是新昌、嵊县、绍兴、浦江，有时还到上虞、余姚、奉化、黄岩、诸暨、昌化、于潜、太平、桐庐、富阳、定海、台州、仙居、宁海、象山、天台、建德、新登、余杭等处；“绍兴乱弹”吸收了不少调腔班的剧目，如《梳妆楼》、《龙凤锁》等，其中《梳妆楼》保持帮腔而改为七字句，《龙凤锁》则取消帮腔而仍用长短句，仅保存了极片段的“调腔”，如金山买豆腐回家时所唱的一节。一九三〇年到上海来演唱的“调腔”则仅是在乱弹班中增加了若干调腔剧目而已。

一九五〇年我到浙东对这一古典剧种进行初步调查研究，向老艺人小华仙、周春芳和黄胖访问，并记录、收集了一部分材料。一九五三年与一九五四年华东戏曲研究院又先后两次组织了调腔的调查。一九五三年春分散在各处的调腔艺人集中而成立了新昌新艺剧团，也就是五十年代中曾经存在过的一个“调腔”剧团，主要演员有赵培生、俞培标、杨小标等。一九五四年浙江省举行戏曲工作会议时，曾把新昌新艺剧团调到杭州，作专门研究、学习性质的内部观摩演出，为时有一个月之

久，对“调腔”的剧本和音乐作了系统的记录。

“调腔”是中国戏曲史上占有一定地位的古老剧种，对于“调腔”的研究，不仅能解决中国戏曲史上的重大问题，同时将使我们将获得蕴藏深厚的戏曲艺术的宝贵遗产。

（转载《中国戏曲史钩沉》）

南戏的产生、发展及对中国后世 戏曲的影响

胡雪冈

南戏是12世纪30年代至14世纪60年代，即北宋末叶到元末明初，在中国南方流行的戏曲艺术，又称南曲戏文和戏文。它最初在浙江温州（一名永嘉）产生，故又称为温州杂剧或永嘉杂剧。明祝允明《猥谈》云：“南戏出于宣和（1119—1125）之后，南渡（1127）之际，谓之‘温州杂剧’。予见旧牒，其时有赵闲夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。”徐谓《南词叙录》说：“南戏始于宋光宗朝（1190—1194），永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。……或云宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号曰‘永嘉杂剧’，”从上述记载表明，温州是南戏的发源地，而南戏形成的时间，两说却相距70余年，一在北宋，一属南宋。但祝允明曾亲见“旧牒”，旧牒上当有榜禁颁布的时间，而赵闲夫这个人，据《宋史·宋室世系表》是宋太祖赵匡胤的兄弟赵廷美的八世孙，与宋光宗赵惇是同一辈。他的做官禁戏，当即在宋光宗时。这时温州南戏已由温州流传到当时的京都临安，并产生了较大的社会影响，才使赵闲夫这样的人出来榜禁。因此，南戏产生的时间肯定要比榜

禁的时间早得多。所以“出于宣和之后”、“宣和间已滥觞”的说法是可信的。

南戏为什么在十二世纪地处浙南海隅的温州产生？因为北宋后期由于金兵的不断侵扰，社会经济重心，由北方移到了南方，当时温州随着农业生产的发展，工商业经济出现了空前的繁荣，政和四年(1114)，温州每年可造船六百只，可见造船工业规模之大，所需工人之多。绍兴三年(1133)温州就设置了市舶务，成为海外贸易的通商口岸。北宋诗人杨蟠在《咏永嘉》诗中描绘说：“一片繁华海上头，从来唤作小杭州；水似棋局分街陌，山似屏帏绕画楼。是处有花迎我笑，何时无月逐人游？西湖宴赏争标日，多少珠帘不下钩！”他的《永宁桥》诗有：“过时灯火后，箫鼓正喧阗，三十六坊月，一般今夜圆！”可以窥见当时温州城市规模和繁盛之一斑。温州南戏最初兴起于温州，是与这个贸易城市的经济繁荣分不开的。

温州古称称东瓯，是东瓯王驺摇的封地。由于“东瓯王敬鬼”(《史记·封禅书》)，故“瓯俗多敬鬼乐词”(《温州府志》卷十四“风俗”)。自隋唐以来以“尚歌舞”(《瓯海轶闻》卷四十六“风俗”)著称。唐诗人顾况《永嘉》诗有“东瓯传旧俗，风日江边好。何处乐神声，夷歌出烟岛。”宋叶适《永嘉端午行》诗也写到：“岩腾波沸相随流，回庙长歌谢神助。”南戏所以能脱胎于本地民间歌舞小戏而成长起来，是与民间这种传统的乐歌乐舞的深厚基础也是分不开的。

温州南戏根据有关资料，宋时有《赵贞女蔡二郎》(已佚)、《王魁》(尚有佚曲十八支)与九山书会编的《张协状元》；元时有《祖杰》戏文(已佚)、高则诚的《琵琶记》，永嘉书会编的《白兔记》、《荆钗记》等，其中《张协状元》是今存南戏剧本中最早的作品，有十分珍贵的史料价值。

温州南戏在其形成和发展的过程中，曾受到唐宋以来的大曲、诸宫调、唱赚、宋词及宋杂剧的影响。到了元时，南北艺术有了交流，南戏也接受了元杂剧的影响，使南戏的舞台艺术更臻成熟，剧本结构也日趋严谨和完整。

温州南戏在表演艺术上自有其规范和特色。在音乐声腔上，正如徐渭在《南词叙录》中所说：“宋人词而益以里巷歌谣。”据王国维《宋元戏曲考》的统计，南戏曲调来源于唐、宋词的有190首，占总数543首的三分之一。村坊小曲如〔东瓯令〕、〔台州歌〕、〔樵青歌〕、〔赵皮鞋〕、〔鹅鸭满渡船〕等，具有浓厚的生活气息和歌谣风味。南戏就其声律而言叫做南曲，南曲以宫、商、角、征、羽的五声音阶为主，其旋律多用级进，而曲牌腔则是它的基本曲调。这种五声音阶与南戏以南方语言为标准有密切的关系。早期南戏系用温州腔进行演唱，所以祝允明在《重刻中原音韵序》中说到“南宋温浙戏文之调。”并由不同的宫调组成联套。所以屡易宫调，与元杂剧的一宫调到底不同。其伴奏乐器有笛、鼓、拍板、锣、笙、箫、琵琶等。在演唱上各类角色，同场皆唱，而且有独唱、对唱、接唱、合唱、喝唱、帮合唱等，非常生动活泼，从而显示了南戏在唱腔上的优越性。南宋人把温州杂剧称作“鹁伶声嗽”，即伶俐腔调，当与此有关。

在表演手段上，南戏的唱、做、念、舞全面运用，彼此配合，并以代言体方式出之，说明作为一种综合性的戏曲表演艺术已经形成。

南戏的脚色行当共有7种，即生、旦、净、丑、外、末、贴，并形成了以生、旦为主的脚色表演体制。净、丑是南戏中的一对喜剧脚色，擅长“插科使砌”的滑稽表演。在中国的戏曲史上，丑角是最早在南戏中出现的。

在结构体制上，南戏采取分场的形式，分场即以人物上场、下场作为界线，这种上、下场分场处理方法突破了舞台时间、空间的限制，随着上、下场，场景和环境随着变换。剧本开头有一段介绍创作意图或叙述剧情概要的开场戏，叫做“副末开场”或称为“家门大意”，这种开场形式，在明清传奇里一直被保留着。

温州南戏在南宋时就流传到当时的京都临安，以后又传到福建等地，在元时又流传到了大都，产生了重大的影响，如杂剧作家马致远、萧德祥等曾参与编写南戏剧本的活动，并出现了“专工南戏”的演员龙楼景、丹墀秀等（《青楼集》）。到元末明初作为南曲曲牌腔的基本曲调，后转为余姚、海盐、弋阳、昆山诸腔（《猥谈》）说明南戏与四大声腔有其明显的渊源关系，对具有民族特色的中国戏曲声腔产生了深远的影响。至于它的表演体制和艺术成就，对元杂剧和明清传奇也都有着不同程度的影响，从而奠定了中国戏曲艺术的基本发展道路。

海盐腔新探

郑西村

一、前言

“海盐腔”是我国声腔史上最早见于载籍的一个声腔。依明人传闻南宋已有此腔，如以目睹者的记述为根据，明弘治正

德（1488—1521）间已传唱北方^①，它的流行至迟当在明天顺成化（1457—1487）间，惟自清初乾隆以来，似已消声敛迹，无人提及了。可是，这一四五百年前曾经蜚声南戏剧坛属曲牌系统的主要声腔，是否真的成了“广陵散”了呢？这是本文要讨论的主要论题。

南腔各类联套中的曲牌，一律具有固定的“词谱体式”与“曲调腔格”，作家依定谱定格填词制曲，词曲家叫做“倚声填词”。这种作曲法赋给曲牌音乐以一种特具规律，即凡同名牌调腔情必同。因此，唐朝的〔摸鱼子〕能在元代的大名府演唱，敦煌曲谱中的〔撒金砂〕屡见于元明南戏脚本，南宋初年传唱于杭州的〔杏花天〕在今天的昆腔中仍然还是八百年前的古调。明朝嘉隆间崛起于曲坛的昆山腔，是全面继承初期南腔并给予高度发展的一个新腔，尤以喉啞押调、吐字收韵表现得最为突出。然而，四百年中间腔的继承不是可以一蹴而及的，在代代递传灯灯相续的情况下，昆山之前，必然有一个比昆山先行一步的“早期南腔”。王骥德《曲律》载：“旧凡唱南调者皆曰‘海盐’，今‘海盐’不振而曰‘昆山’。”兹依曲牌音乐倚声填词作曲传统特具规律，据当前音响资料，并结合文献记载进行探讨，提出对浙江温州等地的昆腔是否属海盐遗腔的看法，供戏曲史研究者参考。

二、明人戏曲笔记中的“曲牌”和“腔” 是有分别的

我国戏曲声腔的填词制腔，长期来一直沿用宋词元曲的倚声填词作曲法。因而具有同牌同腔、正声别支、继承流变等等规律。这些规律贯穿并制约牌曲音乐史发展的整个过程，但闻

明这些规律要从曲牌和腔的关系开始。

《古今诗话》载：“苏子瞻守钱塘，有官妓秀兰，天性聪慧”，“一日湖中有宴会，群妓毕集，惟秀兰不至”，“子瞻已怒之，坐中一倅（郡守付职）怒其晚至，诘之不已。时榴花盛开，秀兰折一枝簪手告倅，倅愈怒。子瞻因作〔贺新凉〕令歌之以送酒，倅怒顿止。”又据周德清《中原音韵后序》叙及他欣赏一位吉人罗宗信的“知音识谱”，在筵席间“口占折桂词一阙，烦皓齿者歌以送之。”古人把这种酒筵上的应酬，叫作“即席填词，当筵度曲”。苏东坡、周德清的填词和两个女艺人的度曲，为什么能够紧凑谐合地收到歌唱效果呢？这是因为平日有一套久经锻炼的技巧，填词者心里有记得娴熟的“词谱”，度曲者肚里怀着练习有素的“腔格”，两下结合便产生了饶有趣味的当筵度曲。

宋赵德麟《侯鯖录》：“先撰腔，后填词”。王灼《碧鸡漫志》载：“由乐以定词”，讲的就是倚声填词的作曲方法。作为依声填词格式的曲牌，其所具“曲调腔格”、“歌词谱式”是由第一次制谱者搞定的，后来的曲家只要依某一牌调“词谱”中的句数、句型、韵脚与句中字调安排，照样画个“葫芦”就行。李笠翁在《闲情偶寄》里对此有所阐明，他说凡填词“自一首至千百首，皆出一辙”，这是说千百首不同的曲词，只有一个“辙”，“辙”就是指曲牌的腔格及与腔格相适应的词谱。填写曲词者以词谱为依据，演员行腔须有腔格为准绳，两者结合产生的实际演唱效果便是所谓“腔”了。腔是决定于曲牌的，词家所填的曲词内容虽异，因有共同的曲牌为依据就有共同的腔，这便是“同牌同腔规律”的具体表现。腔有时会发生变化，作为腔的基础——曲牌本身也会发生变化，因此，发生的情况有时是相当复杂的。我国戏曲史撰著中有关元明南戏腔的渊源

流变和声腔面貌的论述，人言尽殊，纷纭不一，都缘此而生。然则，归根结底要看曲牌本身的实践过程。

属南腔的各种曲牌在发展过程中，同时因地逐渐发生了变化，形成各种不同的唱腔流派。至明朝中叶，更臻繁複，“四大声腔”外复有“青阳、义乌、太平、乐平”等腔，腔调既繁，史料又缺，对各腔源流所自、演变动向作有系统的叙述而能头绪不紊，殊不多觐。揆其原因，多属把流派性的腔视作基础性的曲牌。混淆了两者本有的含义，结论也就往往偏离目标。

明人戏曲笔记中的曲牌与腔是有区别的，这一点往往为人忽视，兹引述几段文字申明于后。

王骥德《曲律·论腔调第十》载：“乐之筐格在曲，而色泽在唱。”指出曲（曲牌）与唱（唱家的行腔）是对立的两个方面。“筐格”象李渔所谓“粉本”，包括曲牌的词谱和腔格。

“筐格在曲”一语指筐格因曲牌的异名而有不同，如〔六么令〕有〔六么令〕的筐格，〔降黄龙〕有〔降黄龙〕的筐格。“色泽在唱”的唱即唱家——歌者，不同的唱家有不同的腔。《南词叙录》载“今唱家称弋阳腔、余姚腔、海盐腔、昆山腔”等可资印证。沈宠绥《度曲须知·中秋品曲》条写道：“从来词家只管得上半字面（谓填词），而下半字面，须关唱家收拾得好（指歌者度曲）。”把填词度曲分开叙述，说明筐格与唱家的分工关系，也即是曲牌与腔的分工关系。同条又载：“向来词家谱规，语焉既详，而唱家曲律，论之亦悉，至下半字面，不论南词北调，全系收音。”又“无怪今人徒工出口，偏拙字尾也。予故特著收音谱诀，举各音门路，彻底厘清，用使唱家知噫音之收齐微者，并收于皆来。”“亦复音音归正，字字了结。”据此，可知唱家的任务只在厘清平仄与收音出字等行腔口法方面。又唱家对唱腔要受筐格与谱规的约束，不能自作主张，周书《弦律存

亡》条说，如碰到“词人率意挥毫，曲文非尽合矩”的唱词，应先“稽谱（曲牌的词谱方面）改正”，若仅“就平仄（唱腔方面）推敲”，则为“关头错认”，决难唱得格正腔稳。据上所引，唱家是管腔的，而腔又决定于曲牌（宫格），所以曲牌是基本的，腔是从属的，二者区别即在于此。“唱家”一词于《度曲须知》中凡数见，当是明朝戏曲用语里的一个颇为流行的词汇。明人对腔与曲牌的区别是早有定论的，清人不察，常把昆腔视作南曲的同义词。一味追求昆腔的历史，而不着意于曲牌本身的继承关系，是迄今不能写出一部较好的声腔史和对明代昆山海盐二腔的关系久未论定的主要原因。

研究前一腔与后一腔间的关系，必须从曲调的宫格——曲牌的发展与递变中寻找线索。这种探索方法是以曲牌音乐同牌同腔规律为依据的，论者认为温昆等腔是明代海盐腔的遗腔。温昆和苏昆具有共同的脚本与同型曲牌，明代海盐腔和昆山腔是否同具这些条件，是这一立论的前提。

三、海盐腔的脚本曲牌

海盐腔的形成、递变以及声腔面目，在国内外中国戏曲史研究者撰著中，载有种种论说，一般不出姚桐寿《乐郊私语》、李日华《紫桃轩杂缀》、顾起无《客座赘语》和朱彝尊《静志居诗话》等元明清人的笔记。各家论述都有独到的地方，对昆盐二腔关系多采取“变弋阳海盐故调为昆腔”一说，惟对“变”的解释看法不一，自朱彝尊以来已达二百余年，这还是一个没有彻底解决的悬案。昆盐二腔在声腔史上究属何种关系？本章试依曲牌音乐同牌同腔规律，先从曲牌型式的相同或不同出发进行探索。

明代南戏演唱的脚本，除昆山为众所周知外，弋阳、余姚、青阳等都有不同于昆腔的脚本。海盐的脚本究系何种形式，尚无所闻^②，唯《金瓶梅词话》指明为海盐演唱计有五种：《白兔记》（六十四回）、《玉环记》（六十四、六十五回）、《裴度还带记》（七十四回）、《四节记·冬景·韩熙载夜宴陶学士》（七十回）、《香囊记》（三十九回），剧本名目虽同昆本，但曲牌型式相同应作为主要探索对象。微幸在《词话》三十六回中发现几只海盐曲牌，其中有两只歌词完整地记录下来：该回叙说籍属苏州的海盐子弟荀子孝清唱《香囊记·第六出途叙》〔朝元歌〕“花边柳边，檐前晴丝卷……”，又书童清唱属海盐脚本《玉环记·十三出延赏事皋》中〔画眉序〕“恩德浩无边，父母重逢感非浅……”等曲词和《六十种曲》本同，词谱体式 and 昆山一样全系正格。荀子孝是海盐子弟，《玉环记》是海盐脚本，则《词话》这两个曲牌属于海盐当无疑问。这是昆盐二腔共用同型曲牌同样脚本初次获得的佐证。

海盐子弟在《词话》三十六回里演出属《香囊》的三折戏，和清唱〔朝元歌〕等曲处在同一回目同一场合，其曲文亦可推知是和〔朝元歌〕等属于同一类体式的。又据徐复祚《曲论》语“《香囊》以诗语作曲，处处似烟花风柳，如‘花边柳边’、‘红入仙桃’等套”。《四节》据祁彪佳《远山堂曲品》作《四纪》，用四位古代诗人配四景，吕天成《曲品》赞其文词属“清情之笔”。海盐腔既然演唱此种清丽潇洒的作品，定当与昆山匹美。《词话》中如《香囊》、《四节》的曲词决不致象弋阳、余姚那样增入滚唱词句而成为别格曲词的。综上引述，至少《词话》指明属海盐腔演唱的《香囊》、《四节》、《玉环》三剧脚本中的曲牌当与昆本一样。

《词话》所提供的戏曲资料有两点值得注意：第一，叙及

的海盐脚本皆撰作于成化间抑或在其前，没有隆万以后的传奇作品，这是海盐传唱成化前后的一个证明。第二，《词话》的成书最早不出嘉靖后期，却无一语提到昆山腔，可推知嘉靖前期昆腔尚未盛行，当时的正格南曲当只是供海盐演唱的。这一推想在下述引文中得到证实。万历三十四年（1606）耘水道人《兰桥玉杵记·凡例》载：“本传腔调原属昆浙，而稽录复效钟王，俱洗凡庸以追大雅，具法眼者自当辨之。”“本传腔调”指《兰》剧曲牌与其曲腔，“原属昆浙”的“浙”，即汤祖显《宜黄县戏神清源祖师庙记》中的“浙音”海盐。这一节话阐明了昆盐二腔共用同类脚本与同型曲牌的史实，证实了海盐脚本即常见的南戏和传奇剧本。据《南词叙录》载昆腔的流行，嘉靖间尚局限于昆山一隅，又据《耳史》载，当时还只长州、昆山、太仓三地的南曲，才得“名曰昆腔”，毗邻各地南曲“为三方所鄙”，不能和昆腔同列。故昆腔流布四方的实际年代应在万历初中期。据此，成化前后的传奇剧本如《香囊记》、《双忠记》、《四节记》、《连环记》、《绣襦记》、《还带记》、《千金记》等，当都是为海盐腔编写的脚本，而还不能说是为昆山腔编撰的。嘉靖时期的传奇如陆采的《明珠》、《怀香》，郑若庸的《玉玦》、《大节》，李开先的《宝剑》、《断发》等，戏曲史家们多有以其专属昆腔本子的，据以上理由，推定这些剧本作者当时写作的主要对象是海盐腔，缘当时舞台上演唱正路曲牌的以海盐腔为主（见《客座赘语》）。或问昆山未崛起前弋阳、余姚等腔何以不能应用这些剧本？盖这一系的唱腔多属带白添句以口滚唱，大多数曲牌须摊破句型以逐其腔，所以所用本子与曲牌多属改动旧本或别编新剧的非正路脚本①。故隆万前后戏文演唱宋元旧戏以及明代传奇正路脚本，前以海盐腔为主，后来才兼有昆、盐二腔。

《曲律》对二腔关系有以下叙述：该书卷二《论腔调第十》载：“旧凡唱南调者，皆曰‘海盐’。今‘海盐’不振，而曰‘昆山’。”“南调”是“南曲”的同义词。该书同卷《论衬字第十九》载：“《琵琶记》〔三换头〕原无正腔可对，前调‘这其间只是我不合来长安看花’，后调‘这其间只得把那壁厢且都拼舍’。”两调均指〔三换头〕这个曲牌。王氏所谓“南调”实指正格南曲曲牌。《曲律》这些叙论，使对昆盐二腔使用同类曲牌，获得更确凿的证据。若以王氏活动的年代来衡量，隆万以前传唱的南调正是昆腔的先行——海盐腔，隆万以后才是昆山腔；与前文推论相符合。至于当时弋阳、青阳等腔，据《曲律》已接于“其声淫哇妖靡”之列，与正声昆腔的关系自然比海盐疏远。

戏曲史研究者中，有主张“昆腔产生于昆山地方民歌小曲”说；“昆山之前不能象昆山那样注意声调格律”说；“昆山海盐属于两种系统”说；等等，是一种把昆腔和南腔的历史割裂开来，忽视由“倚声填词”作曲体制产生的牌调歌曲具有继承性的论点。那末活动时代和昆腔紧紧联接着的海盐腔，其和昆山腔的关系如何？从下面《曲律》、《曲论》两段文字里更能窥见究竟。《曲律·论曲源第一》载：“季世入我明，又变而为南曲，婉丽妩媚，一唱三叹，于是美善兼至，极声调之致。始犹南北画地相角，迨年以來，燕赵之歌童舞女，咸弃其捍拔，尽效南声，而北词几废。何元朗谓：‘更数世后，北曲必且失传。’”这段话在何元朗《曲论》里作“近日多尚海盐南曲。……风靡如一，甚者北土亦移而耽之，更数世后，北曲亦失传矣。”不料王骥德所谓的“婉丽妩媚，一唱三叹，美善兼至”的南声，却是何元朗所说的海盐腔。《论曲源第一》居《曲律》首章，是全书总纲，其纪叙应具有概括性的意义。王氏对“南声”的种种描写，实把海盐昆山视同一物，隆万之前的南曲曲

腔属海盐，隆万之后南曲曲腔属于昆山，前后相承，并指属正声的南腔，诚无可议。何元朗这一条引自成化间杨慎的《舟船总录》，后来成书于崇祯间的《度曲须知》也曾加以引述。溯自杨慎、何元朗、王骥德及至乎沈宠绥百来年间既然都载有此说，故决非误笔或错简。近代中国戏曲史家中有把《曲论》中的这一条解作“万历末年昆曲已开始流行北地”，显属误会④。

《静志居诗话》卷十四的“变弋阳、海盐故调为昆山”，也是从腔出发去探索昆山的起源，没有抓住基本性质的东西。这个“变”字也仍是个不清晰的概念。

我们在探索到海盐腔与昆山腔共用同类剧本与同型曲牌之后，便于对以下两点进行深入的讨论：（1）根据同牌同腔规律推求昆盐二腔在明朝中叶时期出现的继承与交替关系，（2）对因“浙江三昆”（温昆、金昆、台昆）与“苏昆”共用同样脚本，便以为“三昆”即是“苏昆”的看法提出质疑。

四、曲牌与腔——基本曲调与流派

曲牌在传唱中因板式变化、方音影响、行腔口法、伴奏乐性能、地域与时代风尚、以至对曲词句型作了不规则的摊破与添、减字句，都有可能形成不同的腔。腔好象现在的戏曲流派。明朝的曲家们也曾用过“派”这个词汇。《曲律》载：“‘昆山’之派，以太仓魏良辅为祖。”《度曲须知》载：“腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之殊派。”这是言流派的二例。在明人腔与派是一个共同的概念。《曲律·论腔调第十》把嘉靖到万历这一时期的南戏声腔划分为三种类型：（1）“故是南曲正声”的昆山腔，（2）“旧凡唱南调者，皆曰海盐”

的海盐腔，(3)“其声淫哇”的弋阳、青阳各腔。依使用同型曲牌与王骥德文中所述，则①②两类同属南腔正声系，③类为南腔别支系。

腔的继承关系属曲牌本身的发展。不论南腔的正声系曲牌或别支系曲牌，离开了“曲牌”这一基础，就谈不上腔的继承与流变，是故曲牌与腔的关系是基础或基本曲调和流派的关系。兹举板腔、曲牌腔数例加以说明：比如以〔西皮〕〔二黄〕为基本曲调，则徽调的〔西皮〕〔二黄〕和京剧的〔西皮〕〔二黄〕属流派；以〔拨子〕为基本曲调，则婺剧〔徽拨子〕和京剧的〔高拨子〕属流派；以〔粉蝶儿〕〔锁南枝〕〔红绣鞋〕为基本曲调，则昆腔高腔梨园戏蒲仙戏潮剧等同名牌调为流派。各类声腔的流派也有名同而实异，如瓯剧中的〔福建乱弹〕，实则是〔吹腔〕；有名异而实同，如瓯剧〔二汉〕即婺剧〔二凡〕。对于腔的探讨要循其名责其实，要明确腔是附丽于曲牌的，流派是从属于基本曲调的。探索二腔有没有继承关系，或后一腔为前一腔的流变，一般必须有同名牌调作基础，比如海盐腔的〔解三酲〕和昆山腔演唱的同名曲牌〔解三酲〕可以发生继承关系，但不存在海盐腔的〔梁州序〕和昆山腔的〔宜春令〕发生继承关系。总之，研究声腔的发展要紧紧抓住基本曲调——曲牌，否则，只言声腔的变化，不问曲牌的继承，便是舍本逐末了。

过去由于腔与曲牌概念的乱淆，基本曲调与流派的不分，致使人们常把魏良辅、梁辰鱼时代——嘉靖、隆庆、万历(1552—1620)间有关论述曲牌的笔记小说、格律著作以及传奇脚本，理所当然地看作是昆腔而写而作而编，遂以昆山腔代替南戏。这类观点和明朝当时的实际情况是对不起头的。下述三点可为佐证：第一、明人笔记小说对于南戏曲调的宫调、词谱、腔格、板类、度曲、伴奏、以及联套体制、声韵布置等，凡有

所阐述，都称“南曲”、“南词”、“南调”、“南声”、“南”等。笔者曾检视当时的七种笔记，所叙皆未尝指明为昆腔的。其它常见的词曲论著一般都仅在叙述声腔的时候提及昆腔^⑤。这个一向不为人注意的发生在明人著述中的情况，似不能熟视无睹，更不能把南曲南调迳视为昆腔。第二、或以自《浣纱记》之后的传奇脚本都是为昆腔而写的，依这一标准，有把沈璟的十七个剧本想当然地认为是为昆山腔编写的^⑥。可是文献的答复并不如此，沈璟著的《南词谱·卷十二》〔玉山供〕曲后注说：“按此曲乃〔五供养〕本调……戏文中唱此调末后七字句，皆点截板于第七字上，而清唱青山顿老者，必欲废‘利’字一制板，却画截板于‘面’字下，以求合于寸肠剖断之体（指《琵琶记·南蒲》〔五供养〕）。以此自唱徒为识者所嗤，以此教人所谓误天下苍生者也。故今日吴人之清唱我欲掩耳而避之耳。”对当时清唱昆山腔持有这样态度的格律家与剧作家，我们欲冠以“昆剧作家”这一帽子，他会接受吗？又当时恪守《沈谱》腔板作为遵式的甚多，我们能说这些吴江派的传奇作品是为昆腔而写的吗？第三、《沈谱》全书仅一处提到“昆山”，载于卷十五“越调过曲”〔望歌儿〕曲后，注说：“此曲点板未必确，所谓讹传讹。”又说“此曲本非〔青歌儿〕，昆山《琵琶记》增一‘青’字……何其谬哉。”再如凌濛初刊本《琵琶记》“凡例”载：“《琵琶记》一记……为妄庸人强作解事，大加窜改，至真面目竟蒙尘莫辨，大约起于昆本，……颠倒讹谬为罪之魁。”又说他自己的词谱“点板悉遵《九谱宫》，故有与今时清唱〔水磨调〕板异者，非不知今时板也。”沈璟、凌濛初不仅对昆山的窜改板本以就腔有意见，而且对于与曲腔有密切关系的点板也持有各自的看法。是故把这些著名的曲律家 and 他们的著作笼统地目之属于昆腔的这一讲法是有问题的。上述三种情况自然是由于腔与曲

牌区别不清以及忽略腔只是一种流派而引起的，这暂且勿论，惟明朝曲家们的著作每每仅说南曲而不及昆腔的这种现象，必须予以注意。并且，对这种用类名不用专名的行文惯例，可能透露当时与昆腔共用正格曲牌的还另有腔在的情况，更应引起重视。

上文已经提到，南戏声腔分为“正声”与“别支”两大流派，凡曲牌因板类、伴奏、方音、时代与区域风尚的不同，产生出来不同的演唱效果，皆属正声系的腔，如沈璟《南词谱》中提到的各腔，《蓝》剧的昆浙二腔。这种腔使用的脚本属南戏正路剧本，曲牌属正格曲牌，如《六十种曲》中各剧和其曲牌，又如南北词谱中选载的曲牌亦皆是。凡曲牌具上述变化条件外，更有句数句型的添减摊破而致腔情产生变异者，则属别支系腔，如余姚、弋阳、青阳各腔。其使用的脚本属南戏非正路剧本，象明会稽史槃编抄的《樱桃记》，明文林阁刊本《高文举珍珠记》、《胭脂记》，长乐郑氏藏《目莲救母劝善戏文》与明刊本《古城记》等是。这些脚本的曲牌，一般都在正格外加滚摊破、添字增句，它们都属别支系曲牌。他如《尧天乐》、《徽池雅调》、《词林一枝》、《八能奏锦》、《玉谷调羹》等曲选中的一些曲牌也是别支系曲牌。

五、“腔”的继承

昆山腔以前的元代南戏剧本如《琵琶》、《荆》、《刘》、《拜》、《杀》等，明代传奇如《双忠》、《香囊》以至《千金》、《宝剑》等，据前文阐明均曾经是海盐腔的脚本，而当昆山腔兴起之时，则为其沿用下来。昆山腔并继承了海盐腔使用过的所有曲牌。昆山时代的作家除依传统曲牌按照早期南腔流传的作曲技法，制作了一些集曲外，极少吸收或自度的新曲牌。因为过

去有少数戏曲史家认为海盐腔是没有伴奏、尾腔用帮合的干唱，而弋阳、青阳又属“其声淫哇”的民间土腔，所以对于上述属南腔正路脚本与曲牌，在昆山腔未兴起时到底给什么腔演唱的问题，一般的认识是比较模糊而论说也颇不一致的。

遵照牌调音乐倚声填词作曲传统产生的腔的继承，在理论与实践两方面的存在是无须置疑的。可也有一些戏曲史研究者持着与此相异的论点，其比较有代表性的如《中国戏曲发展史纲要》所阐明：“昆山腔在明代中叶的戏剧声腔上竖立起一项独立风格后，在唱腔上把以前的南北曲调都加以调整，使归划一。凡昆山腔之前的所谓宫调曲牌，至是皆按昆山腔规律另订宫谱。有人认为昆山腔创兴之后，南北曲原有的牌调及其各自的唱法从此灭迹”。《纲要》把注有工尺的象《九宫大成谱》等“宫谱”之前的一切南北词谱的历史作用，从及这种“词谱制度”在曲牌音乐倚声填词作曲传统中的意义，一笔勾销，这是有待商榷的。第一、据前引《兰桥玉杵记》传奇“凡例”第三条载：“本传词调多同传奇旧腔，唱者最易合板，毋待强谐。”所谓“本传词调”指《兰》剧的曲牌与曲词。“传奇旧腔”指早一阶段流传的曲牌腔格。“合板”一段谓曲词与旧腔配合本来就很和协，并不需要唱者庆着嗓子去强行谐和。这虽是一种自我介绍的话，可是它告诉我们万历间南腔腔情是出于万历以前的旧腔的。至于旧腔是什么腔，据上文曾经引述的《兰》剧“凡例”第四条载：“本传腔调系属昆浙”。“昆”指昆腔，“浙”即“浙音海盐”，故《兰》剧所使用的曲牌的腔是既属昆山腔又属海盐腔的。《兰》剧曲牌的曲词均是正格，可推知万历间所有正路脚本及南北词谱中一切属正格的曲牌，都是同供昆盐二腔演唱的。上述“凡例”揭开了戏曲史上两个问题的底：(1)昆盐二腔确是共用同类脚本同型曲牌（即具同型的“词谱体

式”);(2)海盐昆山同出于“传奇旧腔”,有共同的腔格作基础。《纲要》以为昆山之前的宫调曲牌皆按昆山腔重订宫谱,与明人所述没有共同之处。第二、据同牌同腔规律,则昆山腔当系海盐腔的继承者,换句话说,水磨腔(昆山腔)是海盐腔的发展(即旧腔的发展)。成书后于《兰》剧五年(1610)的《曲律》所提出的“旧凡唱南调者,皆曰‘海盐’,今‘海盐’不振,而曰‘昆山’。”正是指这种属当时正声系南腔的交替实况。第三、《兰》剧第五条“凡例”载:“词不加点板者,缘浙板、昆板疾徐不同。”据此,二腔的差异只是板有快慢而已,其腔格(基本曲调)是一样的。我们知道昆山腔的发展方向集中在行腔口法,它的主要成就在于把旧腔给以加工,魏良辅《南词引正》所载除第五条外,都属吐字使腔等方面的阐述,就是一个例证。由于昆山的唱家们注意咬字,使字的“声”、“韵”、“调”通过唱腔结合旋律作了高度发挥,从而获得行徐绵邈的曲情,于是在声腔史上,“调用水磨、拍捥冷板”便成了昆山腔独具的特点,这些特点为明清的曲家们所一致承认。上文引“昆板徐”便是昆山腔经过水磨冷板的加工产生的效果,“浙板疾”阐明海盐腔仍旧停留在传奇旧腔上面。据《曲论》载,昆腔的盛行约当万历中后期,这种盛行只不过夺去了海盐在南腔的主盟地位,而它并没有因此离开了剧坛,迄清康乾间仍在北京、浙江等地上演。《纲要》所谓昆腔创兴后,南北曲原有唱法从此灭迹,亦与明清文献不符。第四、昆山腔继海盐腔之后作为南戏声腔开始在舞台上演唱的时间,据《客座赘语》、《梅花草堂笔记》大约在万历初年。故隆庆时代是二腔继承交替的分水岭,正德后期嘉靖初期(1522)至万历初期(1573)五十年间是完成这项历史的任务的过渡时期。这一时期的一些著名词谱,前于正德嘉靖的,有《南词引正》所取法的《秋碧乐府》,和沈璟《南词谱》提到的并作为

借鉴的《百二十戏曲全锦》；后于正德的，有成书于嘉靖中期（1544）蒋孝编撰的《南九宫词谱》与万历间沈璟《南词谱》等，都仅为南曲订谱，没有只语道及昆山。且所传之谱甚备而详。第五、我们知道，凡《词谱》都是根据当时流传的曲腔订定的。《沈谱》卷四〔黄钟引子·闹樊楼〕上方注说：“今人喜唱此曲，故收之。”卷十五〔越调过曲·江神子（又一体）〕上方注说：“此曲与前一曲大同小异，今人多唱之，故不得不存其调。”谱中各调的“曲后注”、“上方注”及类于这样记载的约六十余处，可推知《沈谱》中所收曲牌虽仅点注板式没有注明工尺，但大多数是万历前后戏文子弟或散曲家皆能按谱歌唱的曲调。又据北京图书馆藏明万历间刊刻本的《蒋谱》，其卷一〔仙吕过曲·古皂罗袍〕等三曲，卷二〔正宫过曲·醉太平〕等三曲，均于曲后注明“净唱”字样^①，可见《蒋谱》中的曲牌也是根据嘉靖以前及当时梨园子弟、清唱家传唱的曲腔制订的。故《南音三籁》、《太霞新奏》、《度曲须知》等，都载有各个阶段腔的师徒口授展转相承的记述。《弦索辨讹·凡例》并说：“南曲板，自有蒋氏《九宫谱》后，迄今无改。”足见至少从明嘉靖至崇祯百余年间南曲（正声）腔板是一脉相承的。这里必须注意的是，嘉靖至万历初这一段时间正是海盐腔和昆山腔的交替时期。又《沈谱》所载的腔有好几种，除清唱属昆腔外，其中载的“梨园子弟素有传授”一腔，当属嘉靖时代的南曲旧腔——海盐腔。第六、《南音三籁》凌濛初《靖序》说：“讴者沿其师承，随口吟呖，譬于拙匠自外越于规矩，终不能使方园易象，则谱不可不设。”《南词新谱》李维桢《序》说：“沈光禄谱从南人度曲小令合者为南曲全谱。”万历本《蒋谱》海虞何氏《序》谓《南九宫谱》“乃毗陵蒋公汇辑以为传奇资者。”三谱序文申明了南词谱制订的目的在于把唱走了样的曲

腔选取合律的曲词用以订正腔板，使腔在展转流传的年代里，较少越出传统的藩篱。这一点最能说明腔的继承的长期存在，并澄清了南曲另订宫谱的看法。

以上叙述可归结为两点：第一、据倚声填词产生的歌曲，依它自身的特点，其腔是一线相沿的。第二、嘉靖初期至万历初期是昆盐二腔的继承交替时期，其继承以曲牌的继承为基础，昆山腔在此基础上沿袭了海盐腔的腔格而加以发展。

六、浙江的“温昆”“金昆”“台昆”是否是明代中叶“海盐浙腔”的遗腔

前文有关明代昆盐二腔属何种关系及其声腔面目的讨论，已经获得一定的历史根据，现在可以据它来探索浙江的温昆、金昆、台昆是否属于明代“海盐浙腔”这一问题了。

(1) 浙江三昆的曲腔除急曲外，凡中板慢板曲的节奏，一般比苏昆快倍余；对字的声、韵、调的发挥程度较差，旋律线型比较固定，其慢曲使善唱者歌之，色调明亮声情婉折，其腔韵颇清柔悦耳。苏昆字则平上去入辨别毫芒，唱则豁霍撇叠另具风格，尤其是一腔之长延至数息，与浙江三昆一般曲牌的“短腔促拍”相比较，有曾经水磨与未经水磨的区别。这一点是最能说明二腔的特色。

(2) 浙江三昆与这些地区的高腔、乱弹中的昆腔曲调具有统一风格，与南北昆有系统性的区别，其它方面也很多是自成一个路子的。

(3) 浙江三昆演唱的南戏剧目，其中少部分折子戏的舞台音乐处理与苏昆多有不同。如温昆《荆钗记·参相》一折的〔八声甘州〕，利用中途转调塑造人物性格，描写奸邪与正直两方的

斗争，收到很好的效果。苏昆这场戏中的〔八声甘州〕和《牡丹亭·劝农》中同名曲牌一样没有转调处理，旋律拖沓平直，对于王十朋在辞婚时，辞正理直的气魄一些也突不出。很明显，象这样的戏不是从苏昆传过来。

(4) 温昆乐谱除锁呐、清吹牌子用工尺谱外，其唱腔用谱是一种仅在曲词旁点记三种板式（“、”、“V”、“—”）的唱谱，叫作“三点指”，金华武义等地叫“三指板”^④，与明朝《南词谱》相似。唱腔由师徒展转口授。这是温昆等曲谱并非从苏昆工尺谱传来的例证。

(5) 依照按谱填词、依腔度曲的作曲传统，只要有合于词谱的曲词，并有与词谱相应的留传下来的曲腔，便能传声歌唱。明末清初昆山时代的剧本传入浙东浙西时，据老艺人说，系直接依据脚本中曲词，按自己的腔板点上“三点指”，然后接温昆同牌名腔格行腔使字的。其所以能够保持与苏昆不同的旧腔，有赖于这种传统的长期沿用，如果在清初康乾时期传入苏昆演唱过的剧本，同时使用了苏昆的工尺谱，显然不会是今天腔短板促的声腔面目。

(6) 有人认为乾隆以后昆山腔传到了乡镇因方言和地方风习影响，面目逐渐发生改变，以至成为温昆、草昆这类昆腔。这种看法，颇值商榷。如民国初年在北京演出的荣庆社，原来是河北高阳的昆弋曲班，经常转涉江湖，在保定一带小县小镇演出^⑤，并且和弋腔同台演唱。经历了这么些年，仍然是磨调旧日面目，而近在咫尺的浙西浙南的昆腔却为什么一点水磨冷板的味道都没有呢？又如清初顺治康乾间新编的供苏昆演唱过的剧目，如朱佐朝的《渔家乐》、李素臣的《十五贯》、李笠翁的《意中缘》《比目鱼》等，大约是在乾嘉道三朝渐次传入浙西浙南的，其曲腔理应是水磨腔。但据目前年龄已达七八十岁

的温昆老艺人说，年轻时候听前辈（道光时代的温昆艺人）演唱上述剧本中的曲牌，和现在温昆的腔韵没有区别。盖由于温昆艺人不是照着苏昆水磨冷板原来唱法歌唱，而是据“三点指”把昆板重加订定，然后照温昆留传的曲腔拍唱。这一情况用现在的行话就是所谓“移植”，温昆等腔是经过移植继承了自己传统的唱法的。

（7）也有认为正因浙江昆腔没有固定的工尺谱，所以会“走样”。对此，我们以为，水磨腔在嘉隆间（1567）已经成熟，到清康熙间（1662—1736）已经历了约一百五十余年，在这一时期里昆山腔所用的曲谱，都是依照仅点板式不缀工尺师徒传授的《南词谱》来拍曲的，迄未见在康乾时代的昆曲已失去了水磨冷板繁声缛丽的风格特色。因而对苏系昆腔与浙江昆腔的腔情进行探索时，应说看到万历初中期到现在四百余年来始终保持着昆山腔板缓、海盐腔板速这一事实。

综上所述，苏、浙两腔所具的共同点与不同点和明朝嘉隆、万历间的海盐腔和昆山腔在当时所发生的关系与情况若合符契。据此，是不是可以肯定浙中三昆就是明朝的“海盐浙腔”遗腔呢？倘以逐渐获得的新资料来看，导致最后的解决是十分逼近的。另外，尚有值得一提的，即《中国音乐史稿》把属于昆腔《藏舟》与《断桥》中的两支〔山坡羊〕直接看作“属于海盐腔体系的一般南曲”，以为它们本来就是差不多的曲调，可谓有卓见。这一见解，对于海盐腔及其遗腔的探索，颇有借鉴的价值。

七、结 语

（1）《宜黄县戏神清源祖师庙记》大约作于明万历三十年

(1602),《兰桥玉杵记》约作于万历三十四年(1606),相差四年,《庙记》中的“浙音”海盐当即《玉杵记》中的“浙板”。浙腔的记载屡见于文献,明代有祝允明的“温浙戏文之调”,陆采的“浙音”,王骥德的“浙气”,清代有刘廷玑、李调元的“浙腔”,都是海盐的别名,足见浙腔海盐本来就是源远流长的,乾隆以后突然消失是不可能的。

(2)证实了昆盐二腔脚本中的曲牌与腔格原出于同一个系统后,戏曲史上许多有争议的问题可据以得到说明。例如,A、玉茗堂《四梦》当时是兼为海盐、昆山二腔而写的;B、汤显祖、顾起元、王骥德以“体局静好”、“清柔婉折”、“婉媚清丽”等形容词同时来描写二腔的腔情,不是无所指的空泛之词,而是依照二腔共用同型曲牌、具有共同腔格为根据而说的;C、杨慎《丹铅总录》、何良俊《曲论》中的海盐腔,为什么在王骥德《曲律》和沈宠绥的《度曲须知》等著作中被称为“南曲”,而后来的学者又把它作为昆山腔的种种误会,也都可弄明白。

(3)有个别同志说,浙江的海盐腔已经被昆山腔所“吞并”了。我们不以此种看法为然。盖从万历以来经历了四百余年,海盐板促、昆山板徐这一事实,仍旧在浙系昆腔与苏系昆腔的比较中明显地表现出来,这是一个无可争辨的历史见证。但是,在曲牌音乐发展的过程中,确曾有过海盐被昆山所“吞并”的现象,例如当万历间昆腔盛唱之日,与苏州相邻的杭州湖州甚至海盐发祥地嘉兴等地的浙腔,就是先被吞并了的(见《曲律》)。又例如太平军时代随军至宁波的苏昆部分艺人到达宁波后,留在那里授艺,并与甬昆艺人搭班合演^⑩,于是嘉道间还在传唱的属浙系昆腔的甬昆便从此绝迹。多年来,浙西浙南的昆腔尚能保持原貌,是因为温台地处海滨,金华一带其地多山跋涉困难,很少与苏昆接触,所以尚能保留原腔,不为苏昆所

吞并。可是，今天的温昆却真有濒临于被“吞并”的危险——因演唱此腔的剧团近年来屡次聘请苏昆演员来温教戏并搭班演出，这样一来，唯恐温昆将步甬昆后尘，而使四百余年来一脉相承的旧腔最后趋于绝灭。在推陈出新、提高演出水平的前提下，如何保存这一声腔，已引起戏曲家和有关部门的严重关注。

【注释】

①见《丹铅录》。作者杨慎系弘正间人。

②见赵景深《赵曲笔记》。

③《戏曲笔记》载弋阳剧本与昆山剧本“除情节相同外，词句几乎完全不同”。明《远山堂曲品》载。这类剧本是“村儿胡诌”与“构词错杂”的。

④见《中国近世戏曲史》。

⑤以南曲为记述对象的如《曲藻》《词谑》何良俊《曲论》（仅提到海盐）徐复祚《曲论》《顾曲杂言》《谭曲杂札》《衡曲麈谈》等。

⑥见《中国戏曲发展史纲要》等。

⑦据《中国近世戏曲史》转引。

⑧承武义婺剧团何苏生胡奇之二同志转告。

⑨见《昆剧演出史稿》。

⑩见苏州市戏曲研究室编刊《宁昆老艺人回忆录》。

（转载1984年第2期《温州师专学报》）

目连戏与早期南戏

徐宏图

所谓“目连戏”，一般是指演目连救母故事的各种不同戏

剧体制的戏的总称，包括宋杂剧《目莲救母》、金全院本《打青提》、元杂剧《行孝道目莲救母》、明清传奇《目莲救母劝善戏文》、《劝善金科》以及各地方剧种的或称《目莲传》、或称《目莲戏》《救母记》等等。但也有另一种说法，即：目莲戏除演目莲故事外，还有《岳传》、《观音》、《三国》、《西游》，甚至有关梁武帝、陈十四的戏也同目莲戏有联系。

关于目莲戏与早期南戏的关系，有过一场争论。周贻白先生《中国戏剧史讲座》第三讲《南宋时代的杂剧和戏文》认为南戏出自北宋《目莲救母》一类杂剧。他说：“……我们可以确信，在这一时期的金人统治的北方地区，在民间则已具有这类故事表演或说唱的基础；而在南宋统治下的南方一带，则以北宋时代东京勾栏上演《目莲救母》一类以表演故事长篇杂剧为基础，由于一些‘路岐人’的南移，从而却有了一番新的发展，那就是所谓‘温州杂剧’，亦即‘南宋戏文’，简称‘南戏’。”不久，又在《中国戏剧与杂技》（载一九五九年《戏曲研究》第一期）一文中予以重申：“根据可以考知的记载，南宋光宗朝（公元一一九〇年至一一九四年）已经产生了温州杂剧，在当时叫做戏文，实际上却是以北宋时《目莲救母》这一类以表演故事情节为主的杂剧为基础，由南迁的‘路岐人’流传到浙江一带，进而与温州当地的里巷歌谣及村坊小曲等具有故事性的一类歌唱相结合，由是发展成为所谓戏文。以后因有文人参加编造剧本，又加入了一些南宋通行的韵文体制的所谓‘词调’，故联系那一时代而称之为南宋戏文，简称则为南戏。”

对此，董每戡先生曾提出不同的意见，他说：“我们承认宋杂剧、金全院本给予戏文不少帮助，却不必特别强调《目莲救母》杂剧是它的亲生娘。”还说：“南渡后‘南移’的艺人在汴京时期能制造以耍武艺为主的‘目莲救母’杂剧，不一定也能在

温州创造以生、旦演唱故事描写人情世态为主的戏文’。”“我们该肯定地说‘戏文’是浙江温州土生土长的地方杂剧。”（详见《说剧》中《说“戏文”》一章）

这场争论应该说是很有意义的，它对于进一步弄清南戏的起源及声腔的形成、流传等问题都将有很大的帮助。可惜由于两位戏曲史家相继作古，使争论无法继续进行。我们认为，周先生注意到了目连戏对南戏的产生和发展起过一定的作用是一大发现，前人恐未有人提出过。但由于过分强调其作用，以至认为南戏是以北宋《目连救母》一类以表演故事为主的杂剧为基础，进而与温州当地的里巷歌谣及村坊小曲相结合而产生的观点是显然不妥的，董先生的辨析是基本正确的。事实正与周先生所说的相反，南戏的产生是以温州原有的里巷歌谣及村坊小曲为基础的，只不过吸收了《目连救母》一类以表演故事为主的宋杂剧的某些长处而已，其母体是温州的民间歌舞；而不是《目连救母》等。因为温州自古号称“文礼之邦”，自隋唐以来就以“尚歌舞”（《隋书·地理志》）著称。唐顾况《永嘉》诗云：“东甌传旧俗，风日江边好。何处乐神声，夷歌出烟岛。”宋叶适《永嘉端午行》亦曰：“岸腾波沸相随流，回庙长歌谢神助。”正是这些祭神的民间歌舞构成了南戏即温州杂剧的胚胎并日益孕育着它。到了两宋期间，温州工商业迅速发展，并成为当时全国著名的对外贸易通商口岸。经济的繁荣，促进了城市人口的激增，市民阶层的壮大，社会思潮的活跃，文化娱乐需求的迫切，于是，孕育已久的南戏终于应运而生，由原始的村坊歌舞小戏形式进入城市，并逐渐提高、完善，形成为群众喜闻乐见的戏曲剧种。从南戏早期的剧本来看，无论“曲”、“科”、“白”，都带有温州地方的泥土气息，证明它确是温州土生土长的地方剧种。对此，董先生已作了详尽的论述，自不必赘

述。但值得注意的是，南戏在诞生与成长的过程中，是确实受到《目连救母》一类以表演故事为主的宋杂剧的影响并起到催生的作用的。因为初创时期的南戏，据徐渭《南词叙录》记载：“即村坊小曲为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其嗜农、市女顺口可歌而已。”可见是以歌舞为主，恐尚未构成扮演故事的形式。而其时《目连救母》杂剧却早已作长篇故事的表演了。尽管未能摆脱“宋杂剧”的樊篱，仍以口语的问答或辩难为主，尚称不上是真正的戏曲，但其以表演故事为主这一点，对南戏当有积极影响的。董先生在辨析中却以为北宋《目连救母》杂剧与南戏几乎同时出生，时间大约均在政和、宣和年间，似乎二者必未有过直接联系；而且，《目连救母》杂剧的故事性也未必很完整，只是百戏形式的东西，对南戏当不会有多大的影响。这种推测恐亦欠妥。首先，就时间而言，北宋宣和间南戏方滥觞，南渡时才盛行。（详见《南词叙录》），而《目连救母》杂剧却早已盛行了。据孟元老《东京梦华录》记载，其时东京“构肆乐人，自过七夕，便搬演《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者倍增。”盛况由此可见一斑，其出生时期无疑比南戏要早。其次，就故事性而言，连演七八天而不衰，反而观众剧增，倘若没有较完整的故事情节，恐不会有这么多天可演，也不会如此引人。目连救母的故事最早出自印度的《佛说盂兰盆经》，自西晋三藏竺法护译成华文之后，即为中国的一般民众尤其是佛教徒所接受。至唐代为佛教徒改编为通俗易懂的说唱文学“变文”进行演唱之后，其流传当更广泛了，故事内容也变得更加丰富多彩了。故事写青提夫人因私藏供养诸佛的财宝（案后世戏曲都改为刘氏即青提开荤并焚毁佛经等），堕入地狱，其子目连成正果后即至冥间寻母。于阿鼻地狱，目连见母受苦，乃请如来搭救，如来驱八部龙王打开地狱，救出青提。其时青提

已坠为饿鬼，目连去王舍城乞得饭食，因其母贪性未除，水食入口皆化为烈火，如来着目连每年七月十五日设盂兰盆广济饿鬼，青提始得救。可见这故事的本身就相当完整而奇怪，富有一定的戏剧性。宋杂剧离唐变文为时未远，剧名既取《目连救母》，其敷演的关目当与上述的故事不会差得很远，至少应有为救母目连入地狱，遇困难向佛祖求救，冲破种种阻碍终于达到目的等连续性的情节。人物除主角目连外，还当有目连母、佛祖、地府吏卒及鬼魂等。又据《佛祖统记》记载，中国自武帝开始，民间就设有盂兰盆会，其活动内容，顾张恩《土风录》、宋本《颜氏家训》、陆游《老学庵笔记》，陈元靓《岁时广记》、高承《事物记原》、以及周密《武林旧事》、吴自牧《梦粱录》、孟元老《东京梦华录》等均有较详记载，其中一个重要内容是诵念《盂兰盆经》。温州古称“东瓯”。而“瓯俗多敬鬼”（《温州府志》卷十四），唐陆龟蒙说“瓯城间好事鬼，山椒水滨多淫祀。”（《野庙碑》）可见其巫风及庙会祭神之盛行，每年七月十五日自然不会没有盂兰盆会，目连救母的故事当更是家喻户晓。当这一故事被编成杂剧在东京构肆连演七八天而观者倍增时，消息传来，正在为南戏的诞生而辛勤耕耘的温州民间艺人是不会不为之欢欣的。尤其是宋室南渡温州之际，大批“路歧人”南下“作场”，艺人们亲眼看见从北方带来的以表演故事为主的《目连救母》杂剧的演出时，更当为之耳目一新。据我们调查，浙江一直是目连戏最盛行的地方之一，解放前夕，杭州、温州、绍兴、金华等市以及上虞、新昌、淳安、天台、开化、永康等县都有目连戏的演出活动。直至去年，天台县农村建造一座新戏台，还请目连班老艺人演几折目连戏来“扫台”，以求“大吉大利”。目前尚保存有清嘉庆年间新昌胡卜村抄本《金玉缘》（分斋、僧、佈、施四大册）、光绪九年

绍兴抄本《救母记》、1926年新昌新义和班抄本《目连戏》以及上虞的《哑目连》等。这些抄本均与郑之珍本有别，或当另有所本，如胡卜村本，无论从音乐曲牌或表演形式看，都与郑本有明显的不同。尤其是上虞的《哑目连》，它截取了目连戏中无常、恶鬼捉刘氏这个片断敷衍而成，因出场角色大都为鬼物，而绍兴方言称鬼为“魃”，故又称“哑魃戏”。三个多小时的演出，没有一句道白和一句唱词，仅有身段、表情、舞蹈及武技，这就不得不使人们联想到北宋时代的“哑杂剧”。据《东京梦华录》载：哑杂剧演出有“以粉涂身，金睛白面如髑髅状”者，与“哑魃戏”中的无常、恶鬼的扮相很相近，当同为鬼物。这些古老的目连戏也许就是当年“路岐人”从此方带来的，经过民间艺人多次修改、演出而发展成为今天这个样子的。当年的温州民间艺人从首尾完整的《目连救母》这个故事剧中得到启发，吸收其表演长篇故事的长处，从而创作了诸如《赵五娘》、《王魁》、《王焕》等也颇具故事规模的南戏脚本是完全可能的。就这一点而言，目连戏与早期南戏当有密切的关系。

目连戏与早期南戏更密切的关系恐怕还在于以下两个方面：

一、目连戏应是南戏的早期剧目之一。尽管南戏尚处滥觞之时而宋杂剧《目连救母》已在北宋东京一度极盛，但它到底还是以口语的问答或辩难为主，表演大多为耍武技，还算不上是真正的戏曲，因而随着社会生产力的发展，人民物质生活的不断改善，欣赏能力的逐步提高，它将越来越不能满足广大观众的欣赏要求。所以至宋、金分治南北之际，在北方，随着当时新生的戏剧体制金院本的日益成熟，《目连救母》杂剧即迅速地为其所取代而产生了院本《打青提》（见《辍耕录》卷二十六“拴搐艳段”条）。与此同时，或许更早些，南方在歌谣小曲的基础

上吸收各种姐妹艺术的精华而产生了完整的戏曲体制——温州杂剧，即南戏。宋杂剧《目连救母》更理所当然地被这一崭新的艺术形式所替代而产生目连救母戏文。虽然目连戏的南戏剧本早已散失，甚至连剧名也未见著录，但我们从明代郑之珍改编的传奇《目连救母劝善戏文》中仍然可以窥见它的一些踪迹：

（一）从剧名看，凡明传奇，如《琵琶记》、《荆叙记》、《金印记》、《宝剑记》等，都用“记”字的，唯独这一本用“戏文”二字，这正与宋元南戏的另一称呼“戏文”相合，或许它原来就是称“戏文”的，是早期南戏脚本，郑氏为尊重原著而沿用旧名。

（二）凡明传奇，普通分上下二卷或四卷，出数从未超过100出的，唯独这一本分为上、中、下三卷，长达102出，且中间插入《思凡》、《下山》等既与郑氏这个封建文人思想格格不入，又与目连故事毫无联系的关目。这种结构松懈的现象或许是早期南戏的遗风。

（三）上卷第一折开宗云：

〔末〕且问今宵搬演谁家故事？

〔内〕搬演《目连行孝救母劝善戏文》上中下三回，今宵先演上回。

下卷结尾有下场诗曰：

目连戏愿三宵毕，忠孝节义四字全。

这种开头与结尾的方式，与永乐大典戏文《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》极其相似。

（四）曲牌中有许多是不叶宫调的，又杂有宋词体及民歌体，且大量应用“合”、“合前”等演唱形式，插科打诨的表演亦不少，这一些亦当属于早期南戏的遗踪。

(五) 郑氏本人在自序中也承认《劝善记》是他“编”的，并说有“贪功”之嫌云云。若不是根据旧本改编，何来贪功之嫌？且各折常有批语，如上卷第十五折《和尚下山》批语云：“词兼北词，而有俊雅之风，意类西厢，而无架叠之弊。”这显然是对旧本原词的赞誉，否则恐不会如此厚颜。

正因为有上述种种原因，所以许多戏曲史家都认为郑本是据宋元南戏改编的。如赵景深先生《银字集》中《目连故事的演变》一文就说它是“自宋已有的东西，郑之珍不过略加删润罢了。”周贻白先生在《中国戏剧史讲座》第三讲也说：“明朝有一部《目连救母行孝戏文》，据说是根据旧本加以整理。”

二、目连戏成为早期南戏剧目之后，对于南戏声腔的形成与流传起有一定的作用。据江西戏曲研究所同志的调查，江西明代产生的弋阳腔，就是由宋元时期浙江传入的南戏搬演《目连传》发展形成的。他们认为，在探讨南戏怎样衍变为弋阳腔时，其中不可忽视的问题，就是要研究《目连戏》的演出，因为戏曲声腔的形成和发展并非孤立的，而是与其表现的戏剧内容紧密结合的。弋阳毗邻的贵溪龙虎山，是我国道教的策源地之一。南宋以后，赣东北一带的道教徒在封建宗族首领的主持下，也由农民业余演出目连戏。到元末，由佛教搬演的目连戏开始有了专业班社，这就是弋阳腔萌芽状态的标志。从此，赣东北佛、道目连戏的竞演，促进了弋阳腔的形成和发展。弋阳腔的大量曲牌就是依赖《目连传》保存流传下来的。（详见毛礼镁《弋阳腔的目连戏》，刊于湖南省戏研所编印《目连戏学术座读会论文集选》）

这一事实说明，南戏最早无疑是唱温州腔的，因为它出生于温州，《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》等有许多温州方言可证。后来传到杭州、义乌、余姚、海盐、昆山、弋阳等地，便改由当地方言演唱，久而久之，就形成了余姚、海盐、昆山、

弋阳以及杭州、义乌诸腔。如上所述，弋阳腔的形成和发展，是由于搬演目连戏所促成的，其它诸腔是否如此，不得而知。但目连戏既为早期南戏之一，又是各地中元节必演的剧目。

薛钟斗(1892~1921)字储石,号守拙,又号西岷山民。父名薛鼎芬,字玉坡,诸生。钟斗是其独生子。清宣统二年(1910)钟斗毕业于瑞安县中学堂,同年冬和周眉仙结婚。眉仙是洪炳文的甥女,有文才,能诗。夫妇间时有唱和,一时传为佳话。眉仙后来还当了储才国民学校的教师。

婚后次年,钟斗考入杭州法政专门学校,就读于法律系本科。这时已开始他的创作生涯,经常为报刊撰写诗词。他的散文《仙岩游记》发表后,颇得时人好评。民国三年五月,山阴韩啸天创办《东亚小说》,特邀钟斗为该刊编辑。不久,他就从学校毕业回到故乡。

民国建立后,推翻了封建专制制度,促进了文化事业的繁荣和发展,温州的戏曲舞台也出现了一个前所未有的振兴期。这段时间他颇留意收集乡邦文献,同时看了很多戏。在冒广生、洪炳文等人影响下,他开始从事戏曲剧本的创作。1919年初,他应梅冷生之邀,加入“瓯社”(温州早期的同人诗社,后在薛钟斗倡议下改名“慎社”)。同年八月,瑞安县立图书馆成立,他出任馆长。1921年古历九月十五日以疾暴亡,年仅二十九岁。

薛钟斗的著作,除在报章杂志发表的以外,都未正式刊行。仅《寄瓯寄笔》、《西岷薛氏麈尾集》、《绮语》三种有油印本流传。部分手稿今存瑞安“玉海楼”。所见有以下多种:

守拙斋四种

西山樵唱

燃犀录

月泉诗派校钞本

永加先生佚书

永加丛书拾遗

史记摘抄

晦鸣室丛录

陈氏清颖一源集

仙岩游记

北雁山游记

拙斋文外

舞象漫笔

东甌词征

寒灯夜雨录

日记若干册

汉族中兴论

甌觚

东甌乐府

守拙斋杂著

诗词稿

从这近百万字的遗稿中，可以看出他的治学严谨和辛勤。值得注意的是，他的涉猎十分广博，遗稿中集录了许多乡贤轶事，地方掌故，民情风俗，社会动态等，是研究乡土近代史的很好材料。当时一些文人的诗词也因他的辑录而得以保存。但他的遗稿都是未竟之作，头绪繁多，条理亦较紊乱。希望当地乡哲、学者及文化界人士能注意及此，加以整理，历史是会记取这一功绩的。

二、戏曲剧本

薛钟斗所作的戏曲剧本，已知的有《泣冬青》、《贞女木》、《双莲桥》、《使金记》、《水乐宫》、《越虎城》、《南楼记》七种。现分述于下。

处不减铅山①。唯结尾以杨髡遭雷击而死，宋玉托梦，由袁俊斋主婚，将故国公之女配唐珏为妻，不脱善恶相报窠臼。

本剧作于1916年，仅有钞本及市文管会油印本流传。末有洪炳文跋语：“悲壮淋漓，声情激越。雅兴题称，留此加功青年孟晋。柔克斋②后我乡倚声之学，其在足下乎？愿拭目俟之。”

《贞女木》

据民间传说撰写。■清·嘉庆间有名张墨者，因讼败。迁怒于县令白公。广布流言，诬其女暧昧事。女不能辨，竟自经。剧写薛生钟斗踏春荒郊，偶见墓碑：上书“白二姑娘墓”。适遇樵翁，与述白姑娘事始末，因名墓旁老松为“贞女木”。

本剧为单折杂剧，作于1912年。前附洪炳文题诗一首：“蔚然佳木郁葱笼，贞女遗阡七尺封。白氏至今冤莫白，表幽赖有薛河东。”

《双莲桥》

据温州民间传说编写。本事出《集异编》。略云：永加有张氏子、李氏女比邻，两相爱慕。李母嫌张贫，不愿嫁女。女知婚合无期，于元宵观灯时从张诉衷曲。行至桥上，相抱投水而死，无知者。次年，水中莲开并蒂，人皆骇异，庠水掘得二尸，莲茎各出一口，即张、李二氏子女也。邑人合葬之，县令题其桥名“双莲”。

按双莲桥在今温州市区小南门，宋时已有此名。明、姜准《岐海琐谈》：“绿野桥去来福门半里，旧有亭曰西亭。孙守昌因其产双莲，改名“双莲桥”。宣和方寇（指方腊起义）至，烧断此桥拒之。靖康重建，桥亭壮丽，改名“绿野”，为一邑游赏

之胜。”

本剧为传奇，原有钞本，文革中失去。

《使金记》

演宋·宋子才出使金国事。本事见《宋史》及《平阳县志·人物传》。子才字廷佐，平阳人，政和八年进士。尚书右丞许景衡荐授秘书省正字，绍兴十四年改授礼部侍郎。使金邦贺生辰，金主问：“宋，大国乎？小国乎？”对曰：“中国耳”。归报高宗，高宗喜曰：“宋某姓名称矣。”

本剧未见，当续访。

《越虎城》、《南楼记》

以上二种均见《戏言校记》，有如下一段记述：

余为“琴娱社”编《越虎城》一出，盖受幼园之嘱。然教者一时不能领略，未克登场。以全出注重武功，未可草率。又去夏，少时同校生有扮演新剧以消长夏者，余为编《南楼记》数幕，则取材于楝丈之传奇。

上面提到的“琴娱社”，为瑞安人陈五所组织，是继“尚武台”以后的一个专演京剧的班社。由此看来，《越虎城》当是京剧。惜本事已无从查考。幼园，是洪炳文长子锦龙的字；楝丈，指洪炳文。炳文字博卿，号楝园。从辈份上说，薛钟斗应称他“姻丈”。《南楼记》以“幕”分，又是学生演出，则有可能是民初萌芽时期的话剧，俗称“文明戏”。

《水乐宫》

本剧仅在《戏言校记》中提到，本事及出处均不详。

三、戏曲论著

薛氏的戏曲论著，已蒐集到的，计有以下三种：《戏言校记》、《绮语》、《尚武台人物志》。现分述如次。

《戏言校记》

本篇是为冒广生《戏言》所作的校记。

冒广生(?—1859)字鹤亭，号钝宦，又号疾斋，江苏省如皋县人，明末四公子冒辟疆之后。光绪甲午举人，诰受资政大夫，赐三品花翎，官刑部郎中。娶瑞安名宦(通政)黄绍第之女。民国初年出任瓯海关督，署其园曰“瓯隐”。编有《永加诗人祠堂丛刻》辑《冒氏丛书》，并以明末女性为题材，撰《疾斋杂剧》八种。

冒氏对中国戏曲深有研究，广见博闻，且谙剧坛掌故。他把温州的“戏学”和南宋叶适等人倡导的“永嘉学术”相提并论，称为“二霸”，实在颇有见地。《戏言》一卷，作于1915年，有《疾斋小品》刻本流传。内容除辑录大量南戏及有关高则诚的史料外，也涉及近代温州班社组织及艺人情况，可以看作是一部简编本的温州地方戏曲史。

薛氏所作的《戏言校记》，意在弥补冒氏的不足。其着眼点在近代。如对“戏捐局”(简称“戏局”，各演剧团体的联合组织)提出设想和展望；对温州各声腔的独有剧目如《对金牌》、《拜天顺》等进行考证；记录近代艺术团体的活动情况及艺人轶事等。保存了不少极为珍贵乡土戏曲史料。本篇作于民国六年，有《寄瓯寄笔》油印本。

《 绮 语 》

京剧传入温州，约在清·光绪二十年以后。当时称做“新剧”，大都由外地戏班来温演出。清·宣统年间，邑人集资创办“尚武台”（一名“翔舞台”），招收十二、三岁童子学习京戏，聘请北京艺人李某（外号“李鞑子”）来温教学。民国元年，正式开台演出。其中旦角姜绮雯（艺名“汉宫秋”）名噪一时，邻近各县皆为轰动。民国三年，薛钟斗正读书于冒氏“瓯隐园”，观剧之暇，便以“汉宫秋”为题，向各界发起征诗。一时吟咏颇多。大都联系汉宫秋所演剧目，如《双珠凤》、《新安驿》、《紫霞宫》、《遗翠花》、《金玉奴》、《拾玉镯》等，以戏誉人，亦当时之剧坛佳话。薛氏将所得诗篇辑为一集，题作《汉宫秋声录》，陆续在《瓯海公报》上发表。次年，复增而广之，改题《绮语》。

我所见的《绮语》是作者手写的油印本，毛边纸单面印刷。共收诗一百六十三首，词二阙。内容大抵是些“断肠”、“销魂”之类的无病呻吟，谈不上是艺术评论。但一个旧时代的艺人，受到广大观众如此爱戴，有这么多人文人为之吟诗唱和，在戏曲史上也还不多见。这个辑本的史料价值远远超出了它自身的艺术价值。

《 尚武台人物志 》

本篇是对“尚武台”主要演员的评论。其中有：一声雷、春梦婆、黄飞熊、小素兰、金奎、陈国梁、廷伦、草上飞、施金声、一滴烟，共十人。可看作是温州早期京剧演员的《录鬼簿》。其“引言”中说：“汉宫秋尚矣，其余生、旦、净、丑、末，亦一时瑜、亮并称。分道扬镳，正不妨并驾而齐驱也。故略举十人，各志数语，以见我无所偏重其闻耳。”所作评语较恳切，褒扬之

间亦不乏针砭，态度是公允的。

从以上可以看出，薛氏的一生虽然短暂，但他对温州乡土戏曲史的贡献是巨大的。“玉海楼”虽然保存了薛氏的部分手稿，据我所知，散失的也还不少。本文旨在抛砖引玉，希望有更多的同道来收集他的遗作，全面地、系统地加以研究。

【注】

- ① 蒋士铨是江西铅山人，作有《冬青树》传奇，写文天祥事。
- ② 高则诚的斋名。

《三元坊》及其他

匡吉

《三元坊》是我省西安(今衢州市)高腔、松阳高腔传统剧目之一，原为明初戏文《商辂三元记》。今新昌调腔遗存的《雪梅教子》一折，亦源于此。

《三元坊》又名《三元记》。而以“三元”命名的戏曲文本，却有四种。由于名称相同，古今著录中均有混淆情况。今将四种曲文分列如下：

一、徐渭《南词叙录·宋元旧篇》著录的《冯京三元记》，此本已佚。

二、徐渭《南词叙录》列为“本朝”(明)著作的《冯京三元记》。此戏有明末汲古阁刊本，《古本戏曲丛刊初集》据汲古阁原刊本影印。明沈龄(受先)作。

两种《冯京三元记》的异同，吕天成《曲品》云：“冯商还妾一事，侃有致。近插入三事，改为‘四德’，失其故矣。”据此，原本当只还妾一事，而沈龄所作即“插入三事”之本。

冯京十八岁乡试、会试、殿试连中三元之事，《宋史》本传有记载，还妾事，亦见宋罗大经《鹤林玉露》、姚庭《不可录》。

三、《商辂三元记》。《南词叙录》列入“本朝”（明）作品，祁彪佳《远山堂曲品》列之入杂调，清姚燹《今乐考证》附《南词叙录》有著录。此戏有明万历金陵富春堂刊本，《古本戏曲丛刊初集》据富春堂刊本影印本。衍明商霖的聘妻秦雪梅，未娶而霖卒，秦雪梅吊孝后即留商家，与妾鲁爱玉共抚鲁所生之遗腹子辂。长而教之，因辂读书稍懈，秦自断织机以示警。辂乃奋而苦读，后连中三元，驰封两母。

此戏戏中人多用真名，《远山堂曲品》云：“全不赝实”。刘鸿书《听雨增笔》云“商文毅公父为严州椽，公生于吏舍中，今俗行传奇，造言生事，可笑尤甚。盖公之父，亲见公发解，绝无遗腹之事云。”据说此事系明章纶事。纶父乐清人，名文宝，

词叙录》中“本朝”作品之《冯京三元记》，下注“多市井语”，但据汲古阁刊本看，沈龄本却是“曲文中多杂诗语，宾白亦多文语，今无演者。”（《古典戏曲存目汇考》P、102）徐渭此评语，用之于《商辂三元记》，似更恰当一些。《远山堂曲品》《三元》（原注：即断机）中，亦有“曲无一字合拍”之评，可资印证。

关于《商辂三元记》的作者，《南词叙录》未作注，但《今乐考证》在引用《南词叙录》时，却在《商辂三元记》下注云“当即沈寿卿（即沈受先、沈龄）作”。以致《古本戏曲存目汇考》在编目时，也把《冯京三元记》及《商辂三元记》都作为沈受先一人之作了。系误植。《商辂三元记》的作者，一般说法是“姓名、字里无考，明初在世”。但谭正璧谭寻所著《曲海蠡测》谓《断机记》相传系吴县王鏊作，今留此一说。

以上四种《三元记》戏曲文本，流传面广，久演不辍的是《商辂三元记》。此戏西安高腔、松阳高腔、赣剧、川剧、辰河戏、都昌高腔均有演出，名《三元坊》或《中三元》；岳西、麻城高腔、新昌调腔有散出；《八能奏锦》、《玉谷调羹》选入若干出，如《秦雪梅观画》、《秦雪梅吊孝》、《雪梅断机教子》等。

现存的西安高腔《三元坊》，是已故高腔老艺人江和义先生的笔录本。此本《雪梅断机教子》起，直到御赐三元坊、秦府花轿送亲止。其情节发展及主要关目，甚至某些重要对白，均得自《商》剧，但有很多丰富与发展。《断机教子》一折，是此剧核心，演出本据舞台需要，凭原作提供的线索，大胆铺开，波浪迭起，使矛盾更加尖锐突出，后又急转直下，诚为戏剧佳构。这场戏的开始，是在辂儿被同学诬告、又讲假话之后，雪梅打了他几下，但辂儿却口出污言：“且慢，大娘你要

打，自己生个出来打打，打别个孩子，好不害羞。”这对于为夫守节，全部心思都寄托在“教子成名”上的秦雪梅来讲，真是晴天霹雳，“境入酸楚”（《远山堂曲品》注语）之处了；因而，雪梅愤而唱道：“你今说出无情话，何必与你结冤仇，马到江边，就要回头。”并声言“为娘从今以后，有口不来骂你”、“有手不来打你……”（唱）“成龙成凤你自由，罢罢、休休，打什么绸，织什么绸，到不如断了机，娘家去守老公婆。”（哭介）。此时，戏已进入高潮，但演出本却又藉原著中公婆宠孩儿，婆婆忌恨媳妇的端倪，让婆婆讲出了“老虎样子摆那里，想打为婆样儿。”“你不生不养，那里晓得痛痒。”甚至讲出了“世间三般毒，……还是你寡妇毒。”更是火上加油，使雪梅毫无回旋余地。至此，矛盾已推至顶峰，雪梅也只有“打轿回家”一途了。之后，由于公公圆场，提出总得要“讲清是非”，并在“讲清是非”的过程中，藉机使雪梅回忆吊孝时的哀恸，留下守节的初衷，并晓以利害：“我地方上贤者贤、愚者愚，……还有那班愚蠢的，道小姐守节不住，要打轿回去，节名不在，臭名在外……”使雪梅的绝决之心产生动摇，再加上公公令辂儿下跪，又令婆婆也跪下求情，使这场几乎一发不可收拾的矛盾急转直下，一场风浪逐渐平息。观众从这场矛盾的引起、深化和解决中，自然体察到“骄宠”与“严教”两种教育思想的斗争和转化。

以上许多情节，都是演出本所丰富的，查原著，只有（小生哭介）“公婆快来救我，”“你把我有用材，比如寸朽，我终有日功名成就。”几句普通的话。婆婆也只讲：“不贤之妇，将大压小，镇日把我孙子来打，你肯守便守，你不守便罢”思想矛盾虽已露端倪，但高潮未必能够形成。演出本推波助澜，造成高潮，也许是多年舞台实践的成果。此外，公公这一人物的发展，不仅在解决矛盾中起了转折的作用，而且，塑造了一个

善良、通情达理的长者形象，比原著更为丰满。

从西吴高腔的演出本和原作对照来看，更使我们认识到戏曲研究不能仅仅停留在古本丛刊上，而应该和失量的经过舞台演出，由艺人和观众丰富发展了的演出本进行对照研究，而后者可能更为珍贵一些。

孟称舜和《贞文记》考略

郑闻 松枫

孟称舜字子若，一字子适，山阴（今浙江绍兴）人。明末清初戏曲作家。其生卒年月不详。著有传奇作品《贞文记》等五种，杂剧《桃花人面》等六种，编有《古今名剧合选》，殆为臧晋叔《元曲选》外最富之曲选；复校刻元锺嗣成《录鬼簿》，并为后世研究元、明杂剧史之要籍。传奇《贞文记》，为明崇祯间金陵石渠阁刊本，原题《张玉娘闺房三清鹦鹉墓贞文记》。

《贞文记》写的是：书生沈佺与表妹张玉娘自小约为婚姻。沈父母亡故，家业凋零，玉娘之父张懋欲悔亲。恰尚书之子王娟慕玉娘貌美，派县衙官吏前往说亲，张懋默许，遭到女儿的反。沈佺见岳父翻悔前盟，要触阶而死，幸为人救下。王娟派县尹率领衙役前来抢亲，文天祥故将王远宜见事不平，将县尹暗杀。张懋畏惧杀人罪名，声言：不论王、沈，得官者以女妻之。王娟、沈佺到京后均被选为官，娟留京任，佺出任郡椽。到家后，沈身染重病，要求见玉娘一面，张懋拒绝，不久便抑郁而死。玉娘见丈夫亡故，悲伤过度，也气绝身亡。侍婢

紫娥、霜娥，自缢同殉。所蓄鸚鵡名三清，亦哀叫而绝。作品通过沈、张的爱情悲剧，揭露了封建势力剥夺自由爱情的罪恶。剧作语言清丽，富有个性特色。

《贞文记》取材于宋末元初处州松阳县的实事。剧本情节稍有虚构，如王娟抢亲、王远宜刺杀县尹等。剧中人物间用真名。明王诏《张玉娘传》、《松阳县志》卷九，均有零星记载。

张玉娘，宋末元初时人，（约公元1253—1294年间），字若琼，自号一贞居士，玉娘是其乳名。她是宋代众多女词人中的佼佼者之一，与李清照、朱淑贞、吴淑姬并称“宋代四大女词家。”有诗词集《兰雪集》两卷传世。存年28岁。

玉娘表兄沈佺，是北宋徽宗时状元沈晦的七世孙。两人由于姻亲，自幼订了婚约。后因婚事不遂，积忧而死，年仅22岁。

张懋曾做过儒学提举，积了一笔资财，辞官回松阳故里，求田问舍，人称张员外。

文天祥故将王远宜，《兰雪集》有一五言律，有小序云：“宋王将军，名远宜，松阳人。宋亡，与元兵战于望松岭，死之，遂葬于此。”

沈佺和张玉娘先后忧愤而死，沈佺宗族，有感于他俩生前情义，征得玉娘父母的同意，两人合葬于松阳官塘门外一片枫林之中，两位侍婢和鸚鵡分葬两旁，后人称为“鸚鵡冢”。

孟称舜在松阳任训导期间，曾亲为募捐，重修鸚鵡冢，并为之立祠，曰“贞文祠”。墓前有一井，井旁有一碑，篆文“兰雪泉”三字。贞文祠在文革中被毁，惟余断垣残壁，但那口“兰雪泉”至今犹存，人们赖此汲取生活用水。

二

孟称舜是一位比较有名的临川派戏剧作家，曾先后两次到过松阳。第一次游寓松阳，在崇祯十三年至十六年。据《祁彪佳日记》：崇祯十年四月，孟称舜参加祁所组织的枫社。十三年六月十五日，祁曾访孟而别。崇祯十五年五月十二日，“是日得王修仲、孟子塞、浦文学龙渊书，且观其诸刻。”（当时孟子松阳寄书给祁）。《贞文记题词》自署写于“崇祯癸未年（十六年）孟夏金陵雨花僧舍。”据此，可推知孟第二次游松时在崇祯十三年至十六年春这段期间。

孟称舜因何游寓松阳？查《松阳县志》得知，松阳有孟氏宗族一支。《松阳县志·人物》云“孟继宗，字彦隆，明时诸生，外孟人。乡人至今犹嘖称为孟太公云。”按：外孟村，即今松阳新兴乡外孟村。检阅外孟《孟氏宗谱》得知：松阳孟氏与会稽孟氏系同宗，宋朝间由会稽迁居来此。故孟之初游松阳，是探望亲族。

据张玉娘《兰雪集》附录唐九纬《鸚鵡墓贊·序》曰：“子塞孟子自松阳归，贻张大家《兰雪集》一本，并备话鸚鵡墓事，将为之谱之乐府，以垂永古。”云云。可知当时孟准备写而尚未写《贞文记》。

第二次赴松阳时间是清顺治六年，孟在会稽举为贡生后，以“明经司训松杨（阳）”（见《会稽县志》），也就是到松阳县任县学训导。《兰雪集》卷下，收有孟称舜《祭张玉娘文》和《贞文祠记》。《祭文》云：“吾闻天下之贞女者，必天下之情女也，从一以终，之死不二，非天下之大钟情者而能之乎？抑古之女子，美于色者有之，丰于才者有之；美于色者或绌于才，丰于

才者或薄于行，才与色合而以一贞自命，不食其言者，千古以来，一人而已。”“此诚情独锺于一人，而义足风于千载者也。”张玉娘这一悲剧故事，引起孟的高度敬仰，并以极大的热情重修了这位女词人的坟墓。《贞文祠记》中说：“余初至松，即闻有贞女之墓。过而吊之，则荒烟弥望，只见路一小凸介峙两田之间，而此矻然一凸者，更数年数十年而必无或存，则后将并其名与迹而遂泯之，岂不大可惜哉！余故欲封植其墓之碑志之，而以修学工之未竟，卒未果。”当时孟称舜正全力以赴修葺学宫，修基建祠，亦便未成。直到顺治十三年春，松阳因一次学潮，孟“力辞求归。”当时金沙史野云来到松阳（大概是接任训导），对孟称舜所为深表赞同，孟认为“知此役之终不患于无成也。”

《兰雪集》附录刘仁嵩（松阳人）《读〈兰雪集〉七章·引

王欣甫名豫熙，浙江海宁人。曾宦吴中，历任繁剧，以廉洁著称。好音律，擅昆曲，度曲垂五十年，提倡不遗余力。曾做过一任上海县知县，在任中提倡昆曲，因此，各曲社纷立。江南浙西许多业余昆曲团体，或多或少与王氏有关系。即以苏沪两地而言，度曲名家俞粟庐在两地致力授曲，亦由于王氏吸引而来。晚年息影家居，修葺耐园。每年旧历八月十八，相传为潮神诞辰，观潮之客能度曲者，纷集于耐园，举行盛大曲会三天，岁以为常，故海宁潮音，耐园曲韵，有盛名于东南。耐园大会后，接着在袁化镇妙果山庄，举行曲会，历届曲友大会唱，于焉成为风尚，每逢旧历五月在松江东司庙，六月中在杭州韬光之韬庵；湖滨之萼烟别墅；七夕在嘉兴烟雨楼，都有几天盛大曲会，由当地曲友招待。这样的集会，对当时日趋衰微之昆曲来说，曾发生一些维持于不坠之作用。光绪廿六年间（1900年），徐英若、张畊龙、朱蕙庄、张鹤楼等创办的“永言曲社”，即由王欣甫哲嗣敬五主持。

刘富樸（1875—1938）

刘字凤叔，世家桐乡县濮院，与兄龙伯，风流文采，并负词名于春明（北京）。精声律，曾谱《燕子笺》剧曲，与苏州王季烈（字君九，撰有《孤本元明杂剧提要》）扬推斯艺，激发群雅，相共披取古今剧曲，校其舛误，订其声律，曰《集成曲谱》金声、玉振四大集。民国乙丑（1925年）刘氏自跋云：“间有卓具真识，而不为众咻所淆者，吾友中得三人焉：长洲吴君瞿安，王君君九、昆山吴君粹伦。粹伦与余，神交有年，惜南北间隔，未获覩面。瞿安于丁巳年至京任大学教授，因贵池刘蕙石参议介绍相识，互倾积慕，咸恨相见之晚。交契颇深，赁屋同居，相资砥砺。又出所著惆怅紫骝马杨枝并沈家园二折，属余制

谱。”刘氏困于诸生，久滞北地，一官匏系。抗战军兴，平津沦陷，襁被南归，殁于桐乡，其弟子庄一拂吊以〔侯山月〕曲，有“慨秋风残柳绕宫墙，正伯歌季舞，人琴俱痛，凤兮倘佯。”刘氏六秩时，吴瞿安制〔桂枝香〕以赠云“京华分手，申江聚首。看君家白发萧萧，喜相逢玉梅九九。算匆匆五年，算匆匆五年。烽烟斥堠，出关时候。敝貂裘，吾已辞行役，君还赋远游。”刘氏和云：“故人聚首，离怀共剖。记当年赁屋同居，到如今参辰昂酉。况相违万里，相违万里。难得归来重遘，清歌竞奏。且忘忧，眼前有酒图欢醉，身后无名也索休。”刘氏有〔画眉序〕题庄一拂《十年记》云：“算英皇，公案三生欠商量，会

园，称“南北两怪”，盖生旦净丑，无所不能。尝串演《嫁妹》、《活捉》、《见娘》、《梳掷》及《安天会》等，莫不令人击节。擅绘事，别署摹烟主人。一九五〇年，曾在苏州昆剧团教授身段，不久回上海，任戏剧学校顾问。晚岁左肩患风，管际安、陆兼之合作记录其身段《昆剧表演一得》，共出三集，并有《清末时期的昆班艺人》记录稿，在陆萼庭处，尚未刊。

许鸿宾(1885—1960)

许鸿宾以字行，世居嘉兴，戏曲是家世代传授。幼聪颖，从其父许少云习曲，即谙晓音律，分判合度而通于本。时江左歌者多新声，尤以三吴独称，而许氏所刻苦揣摩者，犹守海盐旧腔之余绪也。既长，益肆力于此，随有“金声奏”之创举，以唱曲教曲为职业，遂为歌板师，人材辈出，传其点拍而成名者，若陈宝三、金寿生等，谓之“兴工”。而许氏终其生不出里闾。里中子弟结“怡情曲社”，皆得其唱法正传也。一九五八年被聘为浙江戏曲学校教师，拍摄《十五贯》时，被聘为音乐指导。许之笛，虽年届耆龄而不衰，誉为江南四笛之一。四笛者：海宁许伯猷、古吴俞振飞、苏州李荣生及许氏也。晚为浙江文史馆馆员，与庄一拂称善，讲究音韵唱法，曾合谱毛泽东同志所写的词十四章，由浙江音乐家协会译成五线谱印行，北京俞平伯清华园的谷音社，在中央广播电台广播“北国风光”的〔沁园春〕。平素克己勤俭，揖让有礼。毕生手抄脚本，改订工谱，所积折子戏八百余出，大半为外间罕见的剧目，所惜俱毁于十年动乱间。丁未秋卒，年八十。孙培泰，孙女紫钰俱能传其业，在嘉兴马佩玲、李兆澄、王奉梅、张兰香，其女学生也。

嘉兴地区的业余曲社

庄一拂

南词昆剧既由传字辈艺人扩大了社会影响，亦由于取得了各地昆曲爱好者的业余组织的“曲社”支持、推动阐扬，在当时是起着重要的作用的。今天古老的昆剧的复兴，积极展开了培养接班人的工作，具有它新的意义。而对于昆剧艺术有深邃研究的七八十岁高龄老曲家，例如北京的“昆曲研习社”俞平伯、周铨庵、莫喧等；上海的“昆曲研习社”赵景深（注）、俞振飞、朱尧文、庄一拂等，不断发表论著以及录音，介绍自己的实践经验，更为重要了。

但是，我们嘉兴地区对南词昆剧的研究，是继承“海盐腔”余绪的“兴工”的。在解放前五十年中，属于嘉兴“兴工”的曲社，都有其悠久历史。有名的业余戏曲歌唱家包括演申的，人材辈出，当时上海、苏州地区传字辈的“仙霓社”，以及它前一辈的“文全福班”（我的老师陈凤鸣是领班），都打过交道，造成影响。今天我虽然已是风烛之年，还恋恋不忘这些曲友以及他们所在地的昆曲社。

我们嘉兴学习昆曲最盛，同时有了个南湖，荷花生日，七夕佳期，曲社活动，都在那里开锣歌唱，一年一度，习以为常。民国九年庚申（1920年）重建烟雨楼后，徐伯声、蒋抚青先

注：余写此稿时，赵先生忽于一月七日，中风去世，年八十二岁。

后组织了“怡情曲社”(社址在“寄园”,教师是许鸿宾),每逢唱曲(同期),在楼中举行。后来王怡然、周敏仁等加入,社务更盛。社员有高啸伦、陆费端孙、高玉衡、倪道一、蒋志新、蒋中弢等。嘉兴南门还有个“南薰社”,教师陈宝三,都是高姓子弟组成的,如季乡、警时、志濠、时杰等,并有了老度曲家周振甫,现在都去世了。宝三晚年被北京大学聘请去充教师,殁于北京。

在一九三六年夏历丙子七月七日,南湖出现过一次盛大的昆曲清唱集会。发起者是上海“啸社”居逸鸿(海宁人),嘉兴“怡情社”为这次集会的东道主。当时我已三十岁了,住在上海,应邀回乡参加了胜会。这天在烟雨楼的大厅上,从早上开锣,一直唱到第二天早上六点钟,前后排了四十二出戏,媲美于乙亥重阳(一九三五年)我邀请“仙霓社全班传字辈艺人在扩建的“寄园剧场”演出了半个月昆剧,哄动了南京、苏州、桐乡、硖石、杭州、乌镇、海盐、平望、松江、平湖、魏塘、盛泽,一条张家弄(现辟为勤俭路)拥挤得水洩不通。这说明了我们的嘉区人士对于古老的昆曲是感极大兴趣的。

平湖旧称当湖,唱曲的流行,综其沿革,可分作三期:元明间行腔按拍,完全宗“海盐腔”,所度者都是一支数段,直到清代同、光间,则有唱全出并带白口,其工谱则宗嘉兴的“兴工”了。邑中曲社有“啸云”、“友声”、“北局”、“南社”;教师之名重一时者有徐哲庭、金光寿、盛少岩、张云卿、张庚泉等,曲友有张佐庭、钱畹生、吴筱云、余琴棠、陆芝云、戈静夫、徐道生、朱云鹤、葛景伊、葛芑吉、葛继乔、莫孟弢、莫颂陶、王士华、张心彝、钱南扬(尚健在,为南京大学教授)等。

海宁“耐园”王欣甫的“永言曲社”,每逢八月十八观潮时候,集江、浙度曲名家举行盛会,嘉宾纷集,如栗庐(俞振飞的父

亲)、莲汀、艾园(杭州“雪社”陆霭堂)等,亦酒高歌,岁以为常。“永言社”之创办者为徐美若,暨张畊龙、朱惠庄、张鹤楼,徐澍森。后由王欣甫哲嗣王敬五主持,今王亦作古人了。

沪杭铁路线上的硖石镇有“谷音集”,本来衍“海盐腔”遗绪,亦宗嘉兴。由沈仰高、沈叔英、朱慈生、姜冰心、蒋冠千、钱镜塘等组织的,有二十余年历史,所存钱镜塘,二年前亦去世了。

桐乡“陶社”,为毛树椿、毛乐庐、毛树祥、李永豪、朱新猷、曹仲陶、曹鼎甫等组织。乌镇有张诵薇、徐啓东、周孟今。濮院有朱兰初、钱竺若、黄黼卿诸人,都是宗嘉兴的。

还有盛泽接近王江泾,由丁趾祥组织的“吴歃集”亦宗嘉兴。自建房屋,每半年彩排一次,并参加苏沪赈灾会串,出版“吴歃月刊”,抗战发生,始告停顿。先是远在清末光绪初年,盛泽,有叶桂云(民国三十年当健在)、谭桂芬、沈百庄已创设“陶然曲社”,盛极一时。盛泽尚有“红梨曲社”,为汪养真(现居上海,尚健在)、周永峰、张贻穀等所组织,社员都为书画家,故附有书画组。他们唱的,都宗嘉兴。

钱塘是洪昇的故里,“长生”余韵,宜有嗣音。民国八、九年,始有“宣社”,为海宁陆霭堂所主持,借花市路永嘉馆为社址,研求声律,规约谨严。杭州女子中学、女职中学师生中,颇有研究昆曲者,由许茹香、沈本千(嘉兴新塍人)为之指拍,时兴“宣社”小集。丁丑年(1937)群议重组,稍事扩充,名曰“雪社”,由沈本千、陆仲明振笛,许茹香、苏咏怀分任弦索鼓板,不必衍“海盐腔”的“兴工”了。

回忆所及,窥其崖略,所述诸人,差同“录鬼”,当年都是嚶求相应,声气互通,使衰落的昆曲没有成为绝响。“兰花”经历了两个新旧时代,今已深深地植根于群众的土壤之中、使亿万

人共闻清香，岂特是嘉兴地区渺小得不足道的在解放前五十年中歌唱“兴工”的曲社陈迹吗。

温州乱弹盛行台湾

郑 冈

据《台湾省通志》第十二册《学艺志》第一章“戏剧”记载：台湾有“四平戏”，也有“温州乱弹”。其区别是温州乱弹台上写“天官赐福”，四平班写“当朝一品”。温州乱弹，即今之瓯剧，盛行浙江温州一带。瓯剧是多声腔剧种，班社均兼唱高（腔）、昆（曲）、乱（弹），由于乱弹深受当地群众喜爱，渐以唱乱弹为主。温州乱弹一传入台湾，一跃而成为清代最受欢迎的戏曲。台湾有谚曰：“食肉须食三层，看戏须看乱弹。”它以豪迈之音乐，精湛之演技，华丽之服饰出现，到处受人欢迎。

台湾的演戏风俗，与温州一脉相承，都是酬神演戏。“夫台湾演剧，多以赛神。坊里之间，醮资合奏，村桥野店，日夜喧阗。男女聚观，履舄交错，颇有欢骀之象^①。”温州是宋元南戏发祥之地，“演剧酬神之事，终年不绝^②。”台湾《凤山县志》、《彰化县志》、《淡水厅志》等方志均有类似的记载。台湾全省，城镇乡间，竞尚演戏酬神，确实普遍而繁盛，堪与温州媲美。台湾省之内，似乎台南演戏酬神尤为兴盛。许丙丁特著《台南地方戏剧》一书，记述尤详。在台南，演戏最闹的处所，大概是高雄北港的朝天宫了。该庙始建于康熙三十三年。光绪年间重加修葺。朝天宫因演戏常年不断，在修饰中，突出了戏剧图案与造

象。如三川门之正脊，其正面便塑绘“天官赐福”的造象。^③

天官赐福”是温州乱弹戏台悬幔上书的标志。看来，温州乱弹君临台省，是举“省”瞩目的了。台南市的关帝庙与广慈庵，则是温州乱弹艺人献艺的据点。

台湾演戏酬神富有浓厚的地方特色。一是出海祭神戏。出海在五月，义取逐疫。造木舟以五彩纸为瘟神象。礼醮演戏毕，弃象舟中，吹打仪仗送船入海。二是村乡普渡戏。普渡自五月初至七月止。设坛礼醮，搭台演剧，结彩张灯，铺设极盛。”清何徵有《台阳杂咏》诗云：“闽人信鬼世无俦，台郡巫风亦效尤。出海大雉刚仲夏，沿乡普渡又初秋”。三是“避债戏。”所谓“避债”，乃指闽粤大陆偷渡来台的“债民”。清雍正十年五月广东抚臣鄂弥达，大学士鄂尔泰等议奏，准允闽粤人民搬移入台以来，至乾隆五年停止给照，不准搬移，已有数十万民众涌入台地。这些民众，大多苦于负债，贸然渡海谋生。^④据志乘载，搬演“避债戏”，多聘乱弹班^⑤。

台湾民众“特奖乱弹。”连横《台湾通史》卷二十三《风俗志·演剧》条云：“台湾之剧，一曰乱弹，传自江南，故曰正音。其所唱者大都二簧、西皮，间有昆腔。”他如乡有赛神，家有喜庆，亦多聘乱弹。首出俗称“戏头”，多演吉祥喜庆之戏，如《拜寿》、《封相》、《渭水河》、《百寿图》等。光绪十六年，台南许南英中恩科进士。打狗苓雅寮（今高雄市苓雅寮区）之陈博学，曾从台南聘请乱弹戏“寿山班”赴打狗（高雄市）排演《挂玉带》、《李太白回番书》等剧目，为之庆贺^⑥。

温州乱弹班的传统剧目颇为丰富。清末民间流行的木印唱本《百样戏名》，作为温州鼓词的“开篇”弹唱，一气唱出了高腔，昆曲，乱弹剧名一百零八个，其中乱弹剧目有八十四个。这些剧目中的大部分，也随温州乱弹风靡台湾。《台湾省通志》记载

的乱弹剧目有：《战宛城》、《金山寺》、《昭君和番》等几十出。

光绪年间，著名的乱弹班有：台南的福联升班，联福升班，寿山班，福海班；台北有长兴升班，新兴升班、金英升班，筱海班。著名伶人有小生临仔，形仔；小旦金香、金玉；小生葫芦，花旦金宝，青衣郭江淮；老生海仔，经仔；副净金耳，花面喜仔；丑无牙，耀仔；小旦小海，筱海；胡须尾仔，园仔旦，蜘蛛旦；小生奇绣，两金，水木；老生奇绣，大花小火，丑角黑毛等^⑦。

温州乱弹传入台湾，是清康熙二十二年，郑克塽降清之际，由平阳总兵朱天贵首先带入台省^⑧。乾隆十年，浙江仁和人范咸，出任巡抚御史三年，促使温州乱弹的勃兴^⑨。或谓温州乱弹随泉州下南腔（七子班）同时流入。因为泉州七子班的“戏仔”，多从温州聘来。民国初年，温州乱弹遽然稍声匿迹。究其原因，温州乱弹老伶工相继亡逝，继起无人，且服装破损，最终被鄙为“破衣社”，无法立足剧坛。^⑩然而，温州乱弹在台湾演剧史上的光辉业绩，将永远被载入祖国史册。

【注】

①据连横《台湾通史》卷二十三“风俗志”。

②据清孙同光《永嘉见闻录》。

③据《台湾省通志》卷六《学艺志》第六章“建筑”。

④据清余文仪，黄佖《乾隆》《台湾府志》卷二十《奏疏》。

⑤据《台湾省通志·学艺志·戏剧》条。

⑥引自许丙丁《台南地方戏剧》。

⑦以上乱弹班社，伶人均据《台湾省通志·学艺志·艺术篇》第一章第三节“乱弹戏”。

⑧据余文仪《台湾府志》卷二十《奏疏》施琅《密陈航海进剿机宜疏》。

⑨据范咸《台江杂咏》。

⑩据范咸《台湾省通志》《学艺志》“乱弹”条和福建省戏曲研究所编《福建戏曲剧种》郑清水《历史悠久的梨园戏》一文。

嘉兴早年的娱乐场——寄园

庄一拂

嘉兴城中心的张家弄（现在的勤俭路）“寄园”，是当年名闻遐迩的嘉兴名园。还在清光绪甲申年（1884年）间就建立了。创始人沈石荪，是个独特的艺术家。园中并设有剧场，比鱼行街的文明戏馆（另有专篇）为时更早，迄今已有近百年的历史。该剧场开始属于娱乐性的，民国初年，苏州文全福班昆剧，曾演出过《玉麒麟》、《燕青救主》，并演出过文明戏《空谷兰》等。名角有张咏翠、张翠夫妇（后参加共产党）。该剧场唱过评弹，演出过杂技，展览过飞禽走兽，最后专唱杭州的武林班，曾轰动一时。其中花旦绿牡丹、悲旦吴菊英，小生徐美英，都属坤角，一时负有盛名。在一九三五年重阳节，寄园开菊花展览时，将“寄园剧场”修葺一新，由园主庄一拂（时沈氏已让给庄氏）邀请仙霓社昆曲传字辈艺人，到嘉兴演出了半个月，以上海平声，赓春诸名曲家，清籁了三昼夜为殿，哄动了整个嘉兴地区各县镇，车舟接辐，一时称盛。这时传字辈除顾传外珩，全班阵容为最盛时期，当时是由郑传鉴领班的。之后，抗战军兴，嘉兴沦陷，寄园停止活动，剧场从此亦歇闭了。直到解放后，剧场部份，庄氏献给了国家。现在新建的人民戏院，就是“寄园剧场”的旧址。

宁波城隍庙戏台

李兆淦

宁波城隍庙始建于后梁贞明二年（916年）。明洪武四年（1371）迁建于握兰巷现址，距今已有六百十四年历史。后几经重建和修葺，现存建筑为光绪九年五月原庙被大火烧毁后，由华志青、张善仿等人募资，于光绪十四年重建。现为宁波市重点文物保护单位。

宁波城隍庙，历来是宁波四乡人民聚会和贸易的场所，也是民间戏曲演出的中心。其建筑布局很大部份就是为演戏而设计的。当时除中大殿，后大殿各有一座大型戏台外，二旁厢楼上还各有两座小戏台，每逢节日可同时演出六台戏。至今保留的中大殿戏台，为城隍庙建筑之精华，其四周雕刻着龙、凤、鹤、云纹、花草等图案；藻井建筑（俗称“鸡笼顶”）由二十排小斗拱紧密榫合，盘旋而上，结构精致独特，绘彩饰金，金碧辉煌，著名画家邓白教授曾称之为“鬼斧神工的奇迹”。戏台对面的正大殿前，还建有一座飞檐翘角的看台，是特意为从前那些高贵的看客们所建的。整个建筑如门楼、梁枋、勾栏、替木、斗拱等部位都饰以宁波传统的朱金木雕，墙上及柱础、石栏上有砖雕和石雕，可谓集宁波当时砖、木、石雕技艺之大成。而雕刻的内容，很多属于戏曲故事。墙上的壁画，除了山水花草外，也有很多戏曲故事。如《曹操煮酒论英雄》、《长坂坡》、《刘备招亲》以及《唐明皇游月宫》、《木兰从军》、《昭君出

塞》等。据说当时的民间艺人都很喜欢看戏，常把戏曲故事经过精心的艺术加工之后，表现到砖、木、石雕上去，城隍庙戏台的建造者，有当时著名的木匠蔡象德等名工巧匠。城隍庙及戏台的精湛雕刻艺术，颇为珍贵，为研究我国戏曲历史提供可贵的资料。

那时到城隍庙来演出的，大多是京戏，有人叫“徽班戏”，宁波雕刻艺人称画梁上的雕刻戏曲故事为“京班体”。除了京戏外，还有走书说唱等。京戏以外的各地方戏曲，均禁止演出。嵌在城隍庙墙壁上的光绪十七年四月的“勒石永禁”碑，明令禁止“歌唱串客，花鼓倭袍，昆乱词调，谣惑人心”。因而各地方戏曲难入城隍庙演出。

城隍庙演戏最热闹的时日，为各行会庆祝成立周年之时。当时宁波各行业都有自己的行会，如钱业、蓆业、刀剪业、药业等，行会的首领叫柱首，每到行业成立周年时，由柱首召集会员到城隍庙设酒席，邀戏班子上台演出，一边喝酒一边看戏。二是过年过节往往几个戏班同时演出，台上载歌载舞，声色并茂，台下人山人海，热闹非凡。

宁波人爱好戏曲，因此戏台特别多，不但庙宇里有，巨村大族的祠堂，也往往建有戏台，每逢节日或喜庆，常常演戏，但规模都远比不上城隍庙。

温州官戏的废除和戏捐局的建立

叶大兵

清代，凡逢朝廷庆典、岁时节令以及官员喜庆或朝廷大赦，

温州大小十几个衙门，文的如道台、知府、知县、通判；武的如游击、守备、总兵等，均按陈年陋规，令某戏班进衙演戏，限期赶到，不得延误，称为“承值戏”，俗称“官戏”。演时，老爷们一边饮酒，一边看戏，还可随时点戏，演了一出，又点一出，往往通宵达旦，如演不好还要重新罚戏：“未到黄昏酒席开，明批烧烤也应该。县官首席戏文点，已跳加官旦出台”（杨淡风《永嘉风俗竹枝词》）。光绪末年，每本戏仅收入两千六百文，但那些差役还要从中抽取百分之二十作为“酬金”。当时艺人最怕演官戏，有“好班不进城，官气受不起”之说。因此，演官戏实际上已严重影响了艺人生活，成为一种沉重负担。而且告诉无门，深以为苦。

光绪三十一年（公元一九〇五年），在著名学者、教育家孙诒让的热心提倡下，温州成立了温处学务分处，孙亲任总理。为了培养学堂师资，决定先办初级师范学堂。但遇到经费困难，“常年经济须百余金，更加建筑校舍，需费尤属不貲。非筹集点款，实属无从着手”（清刘项宣《温处学务分处经略》）。当时，虽有各县县署每年略加捐助和在征粮中带收外，经费仍然不敷。温州地方戏艺人就抓住这一机会，利用孙诒让的崇高声望，酝酿以出资办学这一义举，废除演官戏这一陋规。

光绪三十二年（公元一九〇六年），各地戏班艺人经过酝酿，推选了季老双（马歌乱弹班）、曹阿桃（永昆）、邹廷清（永昆）等数人为代表，并请了一位叫孙玉霖的武生员（与孙诒让有房族亲戚关系）一起去找孙诒让洽谈。戏班提出的条件是：如果废除了官戏，全区戏班愿意每年义务捐资一千二百元，作为办学经费。孙诒让对此表示支持。后来，由孙出面与有关方面交涉，要求“将文武衙门陋规裁撤。”结果，获得了准许，“由温州道、镇飭属照办”，于同年施行。就这样，官戏被废

除了。

为此，全区的戏班筹建了戏捐局（简称“戏局”），负责向各戏班收费，按月缴款。戏局设在温州大高桥下。所缴的戏捐，每年由学务分处分配给温州师范学堂和蚕桑学校等使用。到一九一九年温州稽园图书馆成立后，又从中每年拨给六百元作为办馆经费。从一九〇六年起，直到一九三一年才停止，时间长达廿五年之久，捐资近三万元。这说明温州戏曲艺人对温州的文化教育事业也作过贡献，同时也反映了那段时间的地方戏曲还是相当活跃的。

戏局的建立，使各地戏班艺人之间加强了联系，大家感到有进一步团结起来的要求。在一九二九年前后，戏局除了上缴师范办学经费外，尚有节余，于是各戏班自认缘金，凑钱造屋，正式建成戏业公会，俗称“戏业公所”（解放后改称“艺人之家”）。当时参加公会的有三十多个戏班，除昆曲、高腔、乱弹、和调诸班外，还有部份福建戏班子参加。到一九三〇年，各戏班艺人在戏业公会的统一筹划下，又集资建造了“咏霓舞台”（后改称“黄金大戏院”），对发展温州地区戏曲事业起了一定的推动作用。

· 条目释文选登 ·

《火焰山》（征求意见稿）

叶文进

《火焰山》，绍剧优秀传统剧目，又名《孙悟空三借芭蕉扇》。该剧取材于《西游记》。写唐僧师徒四人西行取经，被

八百里火焰山阻住去路，孙悟空想方设法，克服种种困难，终于从铁扇公主那里借到宝扇，灭火过山。

绍剧演出本《火焰山》，解放前夕由绍剧著名演员七龄童、六龄童参照京剧演出根据绍剧特点编成幕表戏，1954年基本定稿成演出本。1957年，经剧作家顾锡东整理，由浙江绍剧团演出。1979年经动乱后，剧本散失，请六龄童等一些老艺人进行回忆、记录，后由顾锡东、双戈、贝庚、金钟四作者进行再次整理改编，将原来《大战红孩儿》和《三借芭蕉扇》两块戏有机地揉合成为一出完整的新戏，易名为《火焰山》。又将原来红孩儿凶恶的妖魔形象改为恃宠逞能、顽劣幼稚的孩童，让孙悟空置身于因误会而造成的种种内部矛盾的纠葛之中，突出歌颂了孙悟空知难而进、百折不挠的精神和机智巧妙的斗争策略。全剧喜剧色彩浓郁，文戏谐趣，武打炽烈，尤其是许多“脱手”、（出手）的艺术表演技巧，恰到好处地溶进剧情之中，倍受观众喜爱。剧本自1979年恢复演出后，在省内外连演近千场，创剧团演出最高记录。1980年由上海电视台摄制成电视录象片，多次播映。浙江《剧本选辑》1982年第八期选刊本剧。1983年参加浙江省第一届戏剧节，获剧本奖和优秀演出奖。导演六龄童、邢胜奎。

剧中人孙悟空、猪八戒、唐僧分别由武生、二丑、老生应工；红孩儿、牛魔王、铁扇公主分别由武生、花脸、花旦应工。六龄童领衔主演孙悟空，在猴戏表演艺术上，有其新的探索和造诣。

绍兴市绍剧训练班（征求意见稿）

严新民

绍兴市绍剧训练班，创办于1953年，是解放后绍剧第一副科班。该班系绍剧著名演员七龄童，为了培养绍剧后一代，倡议并发起筹办的。当时由同春、同兴、新民、易风四个绍剧团，在上海天蟾舞台义演三天，筹集开办经费。在文化主管部门的领导下，招收男女学员四十二名（其中乐队八名），假绍兴市文化馆为校舍，于1953年9月1日正式开学。

这个班教学严格，班规严谨，师资力量雄厚。由七龄童任班主任，并在各绍剧团中挑选著名优秀艺人筱玲珑、胡凤林（旦行）、彭沛霖（净行）、胡天松（生行）、吕顺华（武行）钱财宝（乐队）等执教。

训练班学员刻意求艺，勤学苦练。为了加强学员的舞台实践，训练班从1957年起，开始实习演出。因学员功底扎实，文武兼备，唱做俱佳，所到之处，观众极为欢迎，被称为“小同春”。

同年，浙江省举行第二届戏曲观摩会演，绍剧训练班演出了《后朱砂》、《血馒头》两剧，均获演出奖、剧本奖。《血馒头》还获导演奖、音乐奖、舞台美术奖。演员沈筱梅在《后朱砂》中饰曹彩娥一角，获二等奖。施云娣、徐春仙等四人，在《血馒头》中担任重要角色，获三等奖。教师钱财宝获乐师奖。

绍剧训练班是五年制科班，第一期学员于1958年毕业。

1959年，一部分学员分配到同兴、新民、易风等绍剧团，大部分学员进入浙江绍剧团，以此为班底，充实了著名演员陈鹤皋、章艳秋、筱柏龄等。成为浙江绍剧二团。

从绍剧训练班培养出来的演员、乐队队员，目前已担任了各剧团导领、导演、主要演员、作曲等，已成为各绍剧团的一支艺术骨干力量，为绍剧事业，作出了一定的贡献。

新民绍剧团（征求意见稿）

严新民

新民绍剧团，成立于1950年春。团长汪筱奎等。

该团著名演员多，传统底子厚，擅演绍剧老戏，保持和发扬了该剧团的艺术特色。主要演员汪筱奎，戏路较宽，擅长唱工戏和摔打戏。唱功戏有：《打半山》、《打太庙》等。唱腔自成一派，风韵别树；摔打戏有《逼反》、《黄天化比武》等；另有一路活白戏（也称滑白戏，说白善用绍兴方言谚语，风趣生动，亦庄亦谐，鲁迅先生称之为“二丑艺术”），更称拿手。他扮演《游园吊打》中的丁奉、《卖身打楼》中的赵天龙、《卖布记》中的钱三等，生动地塑造了赌棍、酒徒、破脚骨之类的艺术典型，也有象《龙凤锁》中的陆得胥，虽是赌徒，却富有正义感，能助人于危难之际。演来能把握分寸，矜而不俗，观者赞赏，誉为“二面大王”。老生十三龄童，艺人世家出身，从小受父辈艺术熏陶，说白清晰，唱腔醇美悦耳，擅演冠带戏，在《宝莲灯》中饰刘彦昌一角，维妙维肖；《训子》中的大段唱腔，

感情逼真，耐人寻味。在《杨家将》中饰寇准，“夜审潘洪”中的长段说白，抑扬流利，层次分明。另有《海瑞背纤》、《孙安动本》也是他的拿手剧目。

另外，剧团的主要演员还有：王桂发、杨鹤轩、筱玲珑、胡凤林，以后，又有筱兰芳、钱惠韵等加入。常演剧目有：《五龙会》、《斗姆阁》、《薛刚反唐》、《倭袍》、《双合桃》、《南唐》、《梳妆楼》、《赐绣旗》、《挂玉带》、《太师图》、《天缘球》、《玉龙球》、《万花楼》等。解放初，还演过不少连台本戏，如《狸猫换太子》、《水泊梁山》、《济公传》、《隋唐》等。

1954年，剧团以《打太庙》一剧作展览演出，参加华东第一届戏曲会演，获得好评。十三龄童在《芦花记》中饰闵子骞，获三等奖。同年，剧团又以《阳河摘印》、《打太庙》两剧参加浙江省第一届戏曲会演，汪筱奎获一等奖，十三龄童、王桂发获二等奖。

1959年起，由十三龄童任团长，他自编自演了《峰王岭》、《曹素民》、《智破扫荡战》等现代戏。

松阳高腔故乡白沙冈

郑 闻

白沙冈地处松阳县玉岩乡棋盘山上，高达八百公尺。人口六百多，是个不小的山村，以农耕育林，烂竹造纸为生。那知这样一个封闭的山村，却是个松阳高腔传唱不绝的伶人之乡。光绪年间重修的《松阳县志》中就有“白沙冈之土调”的记载。当时县志纂修者没有深入采访，语焉不详。一九八三年三月，笔者特地去白沙冈调查采访，见到李伯能家藏的《玉沙冈李氏宗谱》二册，在世系表中查到“艺人李起淳，字千培，生于乾隆辛丑（1781年，乾隆四十六年）十一月廿七日午时，终于道光甲午（1834年）六月廿二日未时”一条记载。据此证明白沙冈在清代乾隆间已有高腔艺人。志书所载“白沙冈之土调”，不是光绪朝才有，而是早就有了。再，李伯能还藏有“道光念四年（1844）三月十八日学生金炳监习读”的手抄本《金印记》残本一卷。金炳监是松阳洋坑人（距白沙冈五华里），是他向李起淳的儿子李梓德学习时手抄的。三、该村李榴发家还保存三册高腔戏手抄本，其中就有乾隆九年手抄的全本《拾义记》（已为中国艺术研究院戏曲研究所所收藏）。李榴发二叔所遗存的《白兔记》手抄本，也颇为珍贵，可惜佚前三出。

综合上述，松阳白沙冈流行高腔，可以上溯到乾隆九年，即1744年。

遂昌县云峰公社下马大队上市村，有一古老祠堂，笔者发

现祠堂一处墙壁上留有“乾隆甲子（乾隆九年，1744年）仲春新聚堂到此一叙”和“道光二年二月十二日松邑秀和班到此一叙”等题署。在李伯能所藏《八仙偷桃》抄本中，汉钟离有句道白：“少（小）仙在云头观见下紫（界）浙江道处州府松阳县布和上乡十二都十保重福社洋坑地坊（方），立（历）年古点，四年二头大迎戏会……”。由此可见，自乾隆初以来，松阳、遂昌一带的戏剧活动已相当活跃了（包括松阳高腔）。

至于白沙冈的高腔艺人，除上述乾隆时李起淳外，还有他的儿子李梓德。李伯能家里还有李梓德学习的单角手抄戏本，印有“松阳新庆福拜”字样，“新庆福”可能是高腔班社名。洋坑金炳监则是李梓德的学生，他在道光廿四年（1844年）三月向李梓德学戏时手抄的《金印记》上，就写着“学生金炳监习读”字样。当时离李起淳去世才十年。此外，白沙冈艺人还有光绪初艺名李三奶，名荣伦，字福坤（生卒略），艺名李四奶，名荣仁，字福寿，号林贵（生卒略）及李红焕。红焕是光绪间颇有名的小花脸。白沙冈的高腔是代有传人，绵延不绝。现在白沙冈的高腔剧团还有二十一人。团长陈春林，副团长李呈献，李榴发。能演出九本大戏，七出折子戏。

现在高腔艺人和群众家里还藏有不少古老的高腔传统剧目的手抄本。除上述《白兔记》外，尚有《芦花记》、《贺太平》、《鲤鱼记》（均残缺）。李伯能、李星全、李榴发三家共藏十七册。李梓德道光时手抄单角本有《三状元》、《送米》。李伯能还口吐整理了《合珠记》、《耕历山》等七册。

十响班·太子班·农村剧团

——金华农村婺剧调查散记

李 骅

金华素有“婺剧之乡”之称。婺剧在金华有极其广泛深厚的群众基础和悠久的历史渊源。婺剧在解放前叫金华戏。解放后改名婺剧（金华古称婺州）。婺剧是徽戏、乱弹、昆腔、高腔、滩簧、时调这六种声腔的总称。代表婺剧的主要声腔是徽戏。金华民间最流行的也是徽戏。笔者最近几年曾作过一些调查，对婺剧在金华民间流行之广泛和深入感到十分惊讶。这里必须从过去的十响班和太子班说起。

一、十 响 班

十响班也叫锣鼓班，也就是坐唱班，一般由十人组成，少者九人，多者十二人，有笙、琵琶、三弦等管乐和弹拨乐，昆腔就是这样。十响班由各自然村的农民合伙组成，很少吸收外村人参加，因为学唱戏一般都在晚上，便于凑合。平时活动本着农闲聚，农忙散的原则，大都集中在农历的正月二月和各庙会时节。活动范围以本村本乡为主（有些庙会例外）。从春节到元宵，一般都在村里唱，过了元宵到外村唱，一过二月，农村开始备耕就散伙。有的十响班在元宵前，挨次轮流到每个成

员的家里拜年演唱，真是家家弦歌，夜夜元宵，整个村洋溢着欢乐气氛。在汤溪、东祝一带，每逢灯会、节日、庆丰收以及婚嫁喜庆，都要请十响班演唱，以示祝贺。即使在夏收夏种农忙季节，晚上农民在晒场上乘凉歌力，几个十响班成员凑在一起，兴致来时，就会拿出乐器唱上几段，让大伙高兴高兴，消除一天的疲劳。

如果逢着庙会，主办庙会的村坊都会聘请邻近的十响班去参加演唱。这是各个十响班大显身手，互争一日之长的机会。前半夜以热闹的锣鼓戏和吹腔戏为主，后半夜才是唱工文戏。一九四六年农历二月初二，傅村白渡村庙会，请了十二个十响班齐集斗台，会场人山人海，锣鼓喧天，笙歌盈耳，异常热闹。

十响班活动不计报酬，到外村或庙会演唱，除对方供给膳食外，送个红纸包作酬劳，多少不论；到喜庆人家演唱，吃一顿喜酒，高高兴兴回家。它纯粹是一种农民自行组合的文化娱乐组织。傅村凤塘村的十响班取名为“民乐堂”，山桥乡山口冯的十响班取名为“以成乐社”，都是农民引以自乐的意思，是地地道道群众自办的小型业余艺术团体。

金华农村群众十分喜爱十响班，不论山区平原，几乎到处都有。据现有调查资料，从十九世纪末到解放前，金华农村的十响班差不多普及到每个村。如曹宅一个乡，就有十多个十响班。其中如千人安只有七十多户的小村就有两个班，一个三合班，一个昆腔班。罗店一带就有罗店、大源、山口冯、桥里方、后溪何、黄山头，西吴等十多个班。傅村乡就有傅村、杨家、凤塘、畈田蒋、石狮塘等十多个班。汤溪一带有汤溪、东祝、禾边程、派溪童、派溪李、云州、汤塘、下伊、仓里等许许多多十响班。甚至连地处金华、遂昌交界的崇山峻岭的芝肚表、周圩这些小山村也有十响班。其普及程度之广和数量之多，远远超过

现有农村业余剧团的分布数。

金华十响班唱的大多是徽戏，因为是坐唱形式，唱的以折子戏居多。如《百寿图》、《机房教子》、《五代图》、《花园得子》、《文武星出考》、《渭水访贤》等这些所谓“利市戏”一般都有，正本如《龙凤阁》、《破洪州》、《碧桃花》等，为数不多。

其次，昆腔班也不少。如琅琊的杨塘下附近就有三个昆腔班。据六十多岁的滕某说：早先有个昆腔班演戏演到琅琊就散伙了，演员星散，各奔前程，有的就留在本地教戏，各村就有了坐唱班，滕某是第三代了。这些昆腔班学的全是折子戏，如《训子》、《刀会》、《佳期》、《游园惊梦》等。其他如曹宅的千人安、罗店的西吴、傅村的杨家等处都有昆腔班。曹宅乡文化站曹斐增说：我的父亲（已死）今年九十二岁了，他是千人安昆腔班的第三代（曹是第五代）。那时武义“金联玉”昆腔班（即武义昆剧团前身）的老师时常到千人安来教戏，后来千人安昆腔班的成员有时去“金联玉”串戏，经常有艺术交流，所以两个班的剧目有些相同。如《通天河》、《火焰山》、《九曲珠》、《烂柯山》等。昆腔班的历史比较早。

千人安还有个三合班，唱的除昆腔、高腔、徽戏外，也唱乱弹、滩簧、时调，囊括婺剧六种声腔，而以昆腔和徽戏为主。滩簧剧目有《断桥》、《收妖》等；时调有《走广东》、《卖草囤》等，都只少数几折。这类三合班极少。

滩簧班倒是不少。仅东祝一带的禾边程、派溪李、派溪童、云州、汤塘等村的十响班都唱滩簧，不过都是折子戏，没有正本。山口冯的以成乐社也学过好多滩簧戏，有《赵五娘》正本、《泼水》、《逼书》等。这些戏是村里人去兰溪学生意时学了回来后教的。

唱乱弹的十响班不多。桥里方是乱弹班，是浦江先生教的。浦江以乱弹著名，称“浦江乱弹”。兰溪则以滩簧著称，名“兰溪滩簧”。高腔在东阳比较流行，著名的“老紫云”、“新紫云”和继起的“三紫云”、“赛紫云”都有高腔戏，（均系职业剧团）称后阳高腔。

金华的十响班，各种声腔都有，剧目非常丰富，音乐优美动听，形式轻易简便。十个人，一副箩担（装乐器），说走就走，要唱就唱，是一支为群众喜闻乐见的业余、自愿、小型、多样、节约的文化轻骑兵。有诗为证：“十样响器一担装，吹拉弹唱在家乡；流风余韵传婺俗，艳说当年民乐堂。”

太 子 班

太子班大多由十响班发展而成。十响班是坐着唱，太子班是上台演。由于组织形式不同，人员配备也不同。太子班前台十五人（少数班有多至十八人者），后台五人，头箱（盔头）一人，二箱（服装）一人，三箱（刀枪把子）一人，火头（炊事员）一人，打杂（写戏、打前站等）一人，总共才二十人，仿照大班编制。演出以大戏为主。

太子班置办行头的费用一般都是自筹，向戏班买得一些旧行头，修补而用之。也有较富有者出资办的。有句老古话：“金华败子办行头，义乌败子养操牛。”个人出钱办行头是少数，其出发点主要为丰富群众文化生活，是无可厚非的。

值得一提的是清末张恭办的太子班。张恭字伯谦，金华人，光绪壬寅科（1902年）举人，是金华秘密会党“龙华会”的发起人之一，同盟会会员。后来“龙华会”加入徐锡麟、秋瑾组织的光复军，张恭任分统，准备和秋瑾在浙江大举起义。为了

更广泛发动群众，在十九世纪末，张恭倾散家财，办起一个太子班，取名“永庆班”，经常在金华、义乌一带活动，上演一些宋、明两代民族英雄抗金抗清的戏，以唤醒群众。当时陶成章、魏兰等来金华与张恭为革命有所磋商时，也到“永庆班”去，乔装风水先生作掩护。“永庆班”有个管帐的叫徐顺达，字猛伍（小名买儿），金华人，有拳术，激公好义，由张恭推荐加入“龙华会”，历任红旗，颇得秋瑾信任，节制金华、兰溪、浦江、汤溪四县军事，是“龙华会”的主要骨干之一。一九〇七年农历五月，被清军杀害于兰溪门。张恭先生组织的太子班，实际上是光复军在金华的指挥中心，不光是给农民提供文化生活而已。

抗日战争前后，金华有不少太子班。仅北山脚一带就有大源、山口冯、山口、后溪何、西吴等班社，其中以山口冯和大源两个班最有名。据山口冯以成乐社发起人之一，现任金华市婺剧团副团长方桂荣说：山口冯早就有锣鼓班了。他参加锣鼓班是在1935年，已经是第四代了。到1938年，以成乐社由坐唱班改为太子班，更名为“同乐舞台”，开始学大戏，先后聘请小买儿、方永林等专业演员来教戏，主要是徽戏。剧目有《前后金冠》、《文昭关》、《千里驹》、《万里侯》、《龙凤阁》、《二度梅》、《玉灵符》、《碧桃花》、《惠灵寺》等十多本。他们还聘汪海水老先生教乐队。汪海水早先曾在张恭组织的小班担任正吹，经验非常丰富，教学认真。同乐舞台由于演员年轻，阵容整齐，演唱认真，剧目又多，很受群众欢迎，成为金华北乡最有声望的太子班之一。演出范围也逐步扩大到兰溪、浦江一带。已故浙江婺剧团作曲陈金声同志，是山口冯人，与方桂荣一起参加“以成乐社”，唱小花脸，熟谙婺剧各种声腔，掌握极为丰富的音响资料，作曲卓有成就。同乐舞台活动

时间较长，直到1947年才散伙。

十响班和太子班曾长期而普遍地活跃在金华农村，为广大群众所喜爱，在历史上放射过灿烂的光辉。

农村剧团

解放前后，即四十年代末到五十年代初，金华农村中有很多十响班和太子班相继发展成为农村业余剧团。如曹宅乡一带于解放初就有曹宅、大王村、千人安、岩后、山下、杜宅、东山、横腊等十个业余剧团。其组成人员比十响班和原有太子班相应有所增加，还演出一些新戏。但还是坚持业余，在草台公演，由聘请演出的大队随意奉送，不计多寡，依然保持“民乐堂”的遗风。而演出水平却不断有所提高。许多年来，陆续为专业剧团和其他艺术团体输送不少艺术人才。

十年动乱中，只准演几个样板戏，后来连样板戏也不准演（因歪曲样板），只能演一些“身穿红衣裳，站在高坡上，伸手指方向，开口唱高腔”这类节目，业余剧团纷纷垮台（许多剧团的行头早烧光了），只剩下一些文宣队。

“四人帮”粉碎后，特别是党的三中全会以来，随着生产的发展和生活的改善，农民对文化生活的需求也日益高涨，金华农村普遍兴起新建影剧院和大办农村剧团的新气象。很多大队（即原来的行政村），过去有十响班或太子班的都先后办起了农村剧团。经济情况较好的村镇都先后新盖或扩建影剧院。农村业余剧团都乐于在剧场演出；农民也不愿乱哄哄地站着看草台戏，有要求进剧场对号入座安静看戏的强烈愿望。农村剧团一反以往不图报酬的传统，实行售票或包场演出。同时，不少剧团重视抓演出质量，如湮浦区郑店剧团的上演剧目几乎全

是改编本和整理本，用幻灯放唱词，演出认真，反映普遍良好。

另一方面，某些剧团为了片面追求票房价值，也存在一些问题。到目前为止，全市有业余剧团62个，经常活动的30多个，持有演出证的24个。影剧院70多个。有些剧团是区办或乡办的，演出水平较高，受到各地群众的欢迎。但在不断提高演出质量的同时，也带来一些值得探讨的问题。如剧团人员配备日渐增多，服装、布景、灯光、道具、舞台装置等越来越讲究，开支越来越大，出现向专业剧团看齐的现象。演出范围日渐扩大，甚至有跨县演出的，活动时间有的除夏收夏种大忙季节外，几乎常年演出，有逐渐由业余转向专业转化的趋势。有的剧团搞常年承包。令人遗憾的是，过去遍地皆是十响班却全部消声匿迹了，只有潮镇和邵家两个十响班还偶而有些活动。一九八三年六月，在市文化局主持召开的全市区社文化站工作会议上，山坂区溪口乡文化站刘金法发言中提到，今后打算在山区恢复建立十响班的计划（一九八三年整理）。

东阳农村戏台联

陈崇仁辑

东阳农村演戏时，当地文人爱用红纸为演出撰写对联，虽为应景，亦颇多切时、切地、切情、切景之作，并用横披，醒人耳目。这类戏台联大多为近代和现代人所撰写，日积月累，搜集不少，这大概也是东阳民间演戏时的一种风尚吧。今筛选若干，作为本地点滴戏曲史料。

一

民国初年，东阳著名三合班“老紫云”在千祥岭甘，于十二月底演太平戏，曾当过东阳县参议会会长史云如写了这样一副对联：

紫府吹箫，响应一声炮竹，
云台击鼓，催开百树寒梅。
横披：“老的好”

二

千祥附近的大路村，常于三月初三上巳演戏。该年是由陈、马、金三姓合并演出。演出戏班是“新紫云”。按：“老紫云”、“新紫云”、“三紫云”、“赛紫云”都是三合班。史云如又为此撰写一付戏台联。

紫府奏金声，已过中和令节，
云台陈马戏，适逢上巳良辰。
横披：“新的妙”

此联将紫云班名及金、陈、马三姓嵌入联语之中，且点出演出时间是三月三上巳。上一联横披赞曰“老的好”，此联则赞曰“新的妙”。

三

寺庙修葺，庙貌一新，必有开光之举；而开光必演戏乐神

解放前，后殿村三泮寺开光演戏，请的是“振玉班”，前清秀才王福昌撰联如下：

振聵发聋，戏非无益。

玉终金始，乐集大成。

横披：“乐乐乐”

四

金竹悠扬新屋市，

玉人歌舞小阳天。

此联由安文（今磐安县）陈节夫为“大金玉”在新屋村十月半庙会演出而作。上下联十四个字，包涵演出戏班名、演出地点和演出时间，信手拈来，妙语浑成。陈节夫工于文，并擅长兰花，为“梅、兰、竹、菊”的“四君子”之一。

五

抗日战争时期，千祥等地“天花”流行。在后请来“大舞台”演还愿戏，施志扬撰一戏台联云：

恨日寇猖狂，怒发冲冠动鼓舞，

庆天花宁谧，喜容对月朗歌台。

六

高昆一台，生旦净丑堪称好角色，

彩戏几场，男女老少欢迎玉麟班。

此联由上陈村陈锡昌为林头村关羽阁开光时所作。“玉麟班”亦为东阳高昆乱三合班之一，赞扬戏班，明白如话。

七

庆贺长春，击鼓鸣锣雨打风吹也高兴，
观看戏剧，通今博古谈天说地多欢欣！

“长春”，即岭北周的“周长春”，是徽班。该班在古洲头某殿开光时演出，村人李正浩撰写此联。

八

抗日期间，茜畴在重阳节演戏，戏班名景聚，亦名锦聚，也是三合班。东江乡楼里村郭昭礼作一戏台联：

景色应赓爱国曲，
聚群共唱义军歌。

九

家传耕读，乘闲时扮作生旦净丑，
戏作君相，结局后仍是士农工商。

此联由汾阳都甫于民国三年郭宅香后殿演戏时作。

十

据八十三岁老艺人胡全法、胡宝兰、欧阳荣富等说：“郑

金玉”、“陈锦聚”等戏班，在清末民初都办过科班。郭昭礼曾经为上述科班演出时写过两付对联：

看舞蹈居然老手，
听声音犹是童心。

童心谱出阳春调，
乳口吟成大夏音。

十一

东江乡楼里村郁甫曾为木偶班演出曾作联语，可谓别出心裁。

有口无口口代口，
是人非人人舞人。

十二

从新革旧千秋业，
继往开来一卷书。

上联为清末上陈村修宗谱时由潘绍岳所作，不落旧套，寓有新意。

建国以来浙江戏曲创作成就回顾

应志良

建国以来，在党和政府的领导和关怀下，经过广大戏曲工作者的努力奋斗，浙江省的戏曲工作取得了巨大的成绩。戏曲艺术在团结人民，教育人民和鼓励人民进行社会主义革命和建设，促进国际文化交流等方面发挥了重要作用。但是，也有不少经验教训。它宛如钱塘江水，尽管弯弯曲曲，时涨时落，但总是奔腾不息，滚滚向前。浙江戏曲工作者的成绩反映在戏剧艺术的各个方面，而其中创作方面的成绩则更引人注目。值此有人对戏剧现状、前途产生忧虑、悲观、动摇之际，对我省三十五年来戏剧创作的成就作一番回顾，大有裨益，能使我们从中汲取力量，增强改革的信心和勇气，以开创我省戏曲工作的新局面。

一、在全国性活动中得奖或发表、 受到好评的剧目

1. 1954年《剧本》月刊十一月号，首次发表我省剧作家胡小孩的甬剧现代戏《两兄弟》。
2. 1955年《剧本》月刊十二月号，发表费昭珪创作的小型戏曲《一篮草子》。
3. 1956年4月，浙江昆苏剧团赴京演出昆曲《十五贯》，

轰动北京，出现了“满城争说《十五贯》”的盛况。戏剧家田汉、欧阳予倩、梅兰芳、白云生等都在首都各报发表专文推荐。《十五贯》进中南海怀仁堂演出，毛主席两次观看演出。周总理观看演出后，对剧团的同志说：“你们浙江做了一件好事，一出戏救活了一个剧种。”周总理在紫光阁亲自主持召开了昆曲《十五贯》座谈会，赞扬《十五贯》“这个剧本是改编古典剧本的成功典型。”《人民日报》就此发表了题为《从“一出戏救活一个剧种”说起》的社论。文化部授予浙江昆苏剧团五千元奖金，奖励剧团演出并参加整理昆曲《十五贯》的成就。文化部还向全国文化部门和戏曲剧团发出通知，希望各地戏曲剧团都能演出有着深刻教育意义的剧目《十五贯》。六月号的《剧本》月刊发表了《十五贯》演出本，人民文学出版社出版了单行本，还被翻译成数国文字发行国外。后由上海电影制片厂将昆曲《十五贯》摄制成戏曲艺术片，在全国上映。

4. 1956年12月，文化部公布并奖励一批近几年来受到群众欢迎的优秀剧目。我省作者胡小孩创作的甬剧《两兄弟》为其中之一。

5. 1957年《剧本》月刊十月号发表胡小孩创作的甬剧《姑娘心里不平静》。

6. 1958年4月。杭州越剧团赴北京，在天安门广场及舞台演出越剧《关不住的姑娘》（胡小孩、沈祖安编剧）、《一日千里》（顾锡东编剧）以及《大跃进之歌》等音乐、舞蹈节目，受到周恩来总理、周扬、刘芝明副部长的赞扬，首都各报都发表了演出的消息、剧照，《人民日报》发表了题为“要创作更多短小的文艺作品”的社论。29日文化部发出“关于专业艺术表演团体要在城市街头演出活动的通知”。指出……我们认为全国的所有专业艺术表演团体在这方面应该向杭州越剧团学习。

7. 1958年8月中旬，浙江越剧二团赴京汇报演出。剧目有《风雪摆渡》、《三摆渡》、《党员登记表》、《雨前曲》等现代剧。并继演清装戏《五姑娘》。中宣部副部长周扬、文化部副部长刘芝明等观看了演出，接见了演员。

9月2日中国戏剧家协会邀请了作家赵树理、戏剧家马彦祥、伊兵、戴不凡等同志座谈了浙江越剧二团的演出。剧协主席田汉主持了座谈会。肯定了浙越二团几年来所坚持的方向与取得的成绩。特别赞扬《风雪摆渡》和《五姑娘》的演出。

11日晚，周总理观看了《雨前曲》的演出。演出结束后，周总理和演员们亲切地交谈了半小时。总理高兴地说：“男女合演的越剧，应该象人民公社一样地发展来起”。

8. 1958年《剧本》月刊十月号发表黄世钰创作的越剧小戏《风雨同路人》。

9. 1959年《剧本》月刊十月号发表胡小孩创作的越剧小戏《抢伞》。

10. 1959年顾锡东将越剧《银凤花开》改编为电影故事片《蚕花姑娘》，由上海电影制片厂搬上银幕。

11. 1960年《剧本》月刊三月号发表胡小孩创作的越剧《斗诗亭》。是年，上海天马电影制片厂将该剧拍摄成戏曲艺术片。

12. 1961年，《剧本》月刊四月号发表天方整理改编的十一场甬剧《半把剪刀》。

13. 1961年浙江绍剧团赴京演出。在鲁迅先生八十诞辰纪念会上，演出了绍剧《男吊》、《女吊》、《跳无常》三个折子戏，周总理和其他中央领导同志观看了演出。《剧本》月刊十二月号发表了绍剧《跳无常》和《女吊》的演出本。

14. 同时，浙江绍剧团在京演出了《孙悟空三打白骨精》，郭沫若先后六次观看该剧，撰写了《七律》一首，“书赠浙江

绍剧团”。十月十日，毛泽东主席，刘少奇主席和其他中央领导同志在中南海怀仁堂，观看了绍剧《孙悟空三打白骨精》，十一月十七日，毛主席写下了《七律·和郭沫若同志》的诗篇。由上海天马电影制片厂摄制的彩色戏曲片《孙悟空三打白骨精》，远销七十二个国家。在大众电影1963年“百花奖”评选中，该剧荣获最佳戏曲片奖。

15. 1964年《剧本》月刊二月号发表胡小孩、谢枋创作的八场甬剧《亮眼哥》。

16. 1965年《剧本》增刊第三号发表温州专区瓯剧团集体创作，沈国鏊执笔的瓯剧小戏《东海小哨兵》。

17. 1974年，越剧《半篮花生》由长春电影制片厂拍摄成戏曲艺术片，在全国上映。

18. 1979年《剧本》月刊二月号发表胡小孩创作的越剧《刑场上的婚礼》。

“浙江省庆祝中华人民共和国献礼演出” 成立三十周年

（1979年11月—12月）

- | | | |
|---------|--------|---------------------|
| 嘉兴地区越剧团 | 《花开花落》 | （作者：顾锡东） |
| 长兴越剧团 | 《三千三》 | （作者：郑一文） |
| 台州越剧团 | 《威军令》 | （作者：赵舜、杨成忠、应长根、金孝电） |
| 嵊县越剧团 | 《波光粼粼》 | （作者：吕柏汀、胡汝慧） |
| 绍兴县越剧团 | 《阿Q正传》 | （作者：王云耕、潘文德） |
| 余姚县姚剧团 | 《错进错出》 | （改编：赵钦亮） |
| | 《秋香送茶》 | （移植剧目） |
| | 《打狗劝夫》 | （移植剧目） |
| 舟山地区越剧团 | 《葛云飞》 | （作者：言秋士） |

- 宁波市甬剧团 《三篱恨》 (作者:胡小孩、谢枋、天方)
- 仙居越剧团 《红娘子与李信》 (作者:文 丹)
- 乐清县幻术团 《龙女和水娃》 (作者:徐妙海等)
- 永嘉京昆剧团 《百花公主》 (改编:唐 湜)
- 温州地区瓯剧团 《碧海月圆时》 (作者:杨 轲
陈又新、沈国鋈)
- 遂昌县婺剧团 《汤公除霸》 (作者:张石泉
吴广宏、周洪良)
- 东阳县婺剧团 《双血衣》 (作者:卢俊迈)
- 东阳、义乌、金华婺剧团《泉水清清》(作者:谭 伟)
《李大打更》 (作者:谭 伟)
《桃子风波》 (作者:谭 伟)
- 杭州越剧团 《云中雪》 (作者:张尤栋
楼浩之、邹身诚)
- 浙越二团 《强者之歌》 (作者:曾昭弘
顾锡东、胡小孩)
- 浙江昆剧团 《西园记》 (改编:贝 庚)
- 浙越一团 《刑场上的婚礼》 (作者:胡小孩)
- 杭州滑稽剧团 《理直气壮》 (作者:朱秋僧)
- 杭州歌舞团 《不准出生的人》(歌剧)(改编:薛家柱)

19. 1979年文部举办庆祝建国三十周年献礼演出,我省浙江越剧团,浙江绍剧团先后赴京参加。越剧《胭脂》(作者:魏峨、双戈)获创作一等奖(演出二等奖);绍剧《于谦》(作者:双戈、魏峨)获创作二等奖(演出一等奖)。张庚、郭汉城分别在《人民戏剧》著文,称赞这两出戏的成就。同年《剧本》月刊六月号发表了《胭脂》的剧本,《人民戏剧》还以《胭脂》剧照作封

面。浙江电影制片厂将《胭脂》改编成故事片，搬上银幕。

20. 1980年，《剧本》月刊十二月号，发表顾锡东创作的大型现代越剧《复婚记》。

21. 1981年，我省两部大型现代戏曲剧本《花落知多少》、（作者：魏峨）《龙山虎婿》（作者：王杰夫）分别在《剧本》月刊一月号和十一月号上发表。

22. 1980年，浙越二团改编演出的越剧小戏《桃子风波》（原作者：谭伟）拍摄成电视戏曲片，在全国放映，荣获1980年全国戏曲电视片优秀奖。

23. 1981年5月，文化部、中国剧协联合举办1980—1981年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本评奖，我省现代越剧《终身大事》（作者：俞南道、黄光椿），新编历史剧越剧《汉宫怨》（作者：顾锡东）均获优秀剧本奖。中国戏剧出版社出版了《剧本汇编》。

24. 1983年，《剧本》月刊五月号上发表王杰夫创作的新编历史剧六场戏曲《梨花狱》剧本。该剧列入中央新闻纪录电影制片厂1985年戏曲艺术的拍摄计划，片名将改为《武则天错断梨花案》。

25. 1984年，包朝赞的新编传奇越剧《春江月》由中央新闻纪录电影制片厂拍摄戏曲艺术片，片名改为《绣花女传奇》。

26. 1984年，浙江婺剧小百花东阳演出队进京演出《铁灵关》（改编：魏峨、卢俊迈）受到首都各界的欢迎和赞扬。人大常委会副委员长严济慈先后三次观看了演出，还在《人民日报》上著文予以赞扬。首都各家报刊、杂志、电视台、电台相继发表消息，评论和剧照共23篇（幅）。

27. 1984年，文化部、中国剧协联合举办1982—1983年全

国优秀剧本评奖。我省越剧《五女拜寿》(作者:顾锡东),甬剧现代戏《浪子奇缘》(作者:天方、杨东标)均获优秀剧本奖。《五女拜寿》后由长春电影制片厂拍摄成戏曲艺术片,作为建国35周年献礼片。荣获一九八五年电影金鸡奖最佳戏曲片奖。

28. 1984年国庆期间,浙江省小百花越剧团在拍完电影后应文化部邀请赴京演出《五女拜寿》、《汉宫怨》,并在中南海和人民大会堂演出,受到中央领导同志的亲切接见和赞扬。“小百花”回省后,邓颖超同志还给剧团寄来了“不骄不躁,才能进步,精益求精、后来居上”的题词。剧团还曾先后在香港、上海、南京等地演出,誉满港澳、香熏京沪,众多报刊、杂志载文赞扬“小百花”的演出和上演的剧目。《戏剧报》分别在封面和封底刊登了钱爱玉在《汉宫怨》中饰的许平君和茅威涛在《何文秀》中饰演的何文秀的剧照。

二、在大区性活动中得奖或受好评的剧目

1. 1954年8月在华东区首届戏曲观摩演出大会上,我省的甬剧《两兄弟》(作者:胡小孩)获剧本一等奖,婺剧《槐荫分别》(整理者:江和义、刘甦)获剧本二等奖,越剧《庵堂认母》(改编者:陈静)获剧本二等奖。

2. 1962年华东二省一市(江、浙、沪)昆剧汇演在苏州举行,浙江昆剧团演出的《西园记》(改编:贝庚)受到一致好评。1980年该剧由珠江电影制片厂摄制成彩色戏曲艺术片。

3. 1963年12月,根据顾锡东创作的越剧《争儿记》改编的话剧《斗争在继续中》参加了华东话剧观摩演出。

4. 1965年1月,华东六省市在上海举行戏曲现代戏观摩演出。浙江省戏曲现代戏演出团演出了包括四个剧种的五出现代

戏——大型越剧《山花烂漫》(顾锡东编剧),大型婺剧《双红莲》(华光、文华编剧),婺剧《夜考》(李骅改编),瓯剧《红领巾》(沈国铨编剧),甬剧《心事》(根据三山俱乐部《联线》改编)三出小戏。此次汇演没有评奖。新华社在报导中指出,“浙江省戏曲现代戏演出团最近在上海演出的五出新戏,反映出浙江省戏曲界在革命化道路上所取得的可喜成就。”“上海的观众和戏剧界人士十分称赞浙江演出团的演出。”上海文艺出版社出版发行了《山花烂漫》剧本单行本。

5. 1965年底,根据顾锡东的越剧《山花烂漫》改编的京剧《花明山》参加了华东京剧现代戏会演。

三、在全省性会演中获奖或受好评的剧目

1. 1954年8月,在省文化局举办的浙江省首届戏曲观摩演出大会上,荣获剧本奖的剧目有甬剧《两兄弟》、越剧《庵堂认母》、《三婿招》、《打姜斌》、婺剧《槐荫记》、《漆匠嫁女》,绍剧《芦花记》、《寿堂》,睦剧《南山种麦》、《牧牛》等十个。

2. 1957年7—8月,在浙江省第二届戏曲观摩演出大会上,有43个剧目获剧本奖。其中荣获剧本一等奖的有:温州乱弹《阳河摘印》(高兆明,王国红、陈康余、林植民、李荣、李冰)、婺剧《送米记》(方平、刘甦)、《九件衣》(方允)、《孙麟与庞涓》(谭伟)、《黄金印》(谭伟、方平)、《米栏敲窗》(方平),越剧《五姑娘》(顾锡东)、《双凤冤》(俞秋妃、王振钦、洛兹)、绍剧《龙虎斗》(顾锡东)、《香罗带》(顾锡东),湖剧《麒麟带》(刘甦),甬剧《姑娘从此不平静》(胡小孩)、锡剧《卖妹成亲》(谢鸣)等共13个,荣获

剧本二等奖的有：绍剧《血馒头》（徐淦）、《三打白骨精》（七龄童、顾锡东），温州乱弹《高机与吴三春》（何琼伟、何琼崖）、越剧《雷雨夜》（文笔锋）、《双贵图》（高平执笔）、《碧玉簪》（余惠民执笔）、《孔雀东南飞》（徐为）、《灰阑记》（金松）、京剧《抢挑小梁王》（包华）、婺剧《父子会》（方平）、《马前泼水》（方平）、新昌高腔《卖后宰门》（金孝电）和剧《梨花斩子》（金松）、杭剧《顾鼎臣》（李捷）、睦剧《雨过天晴》（施振眉）昆曲《风筝误》（周传瑛，贝庚）等共十六个。荣获剧本三等奖的有：越剧《孟丽君》（唐远凡）、《双狮图》（石玉明、邢胜奎、周根瑞、顾锡东执笔）、《卖夏布》（张云标）、《望江亭》（金人）、《冲喜》（章甫秋）、《三击掌》（金松、陈莉莉、陆鸿芳、陈剑秋）、绍剧《后朱砂》（顾锡东）、姚剧《半夜鸡叫》（陈玉祥）、和调《双金印》（金松执笔）、杭剧《兄弟义抱生死牌》（汤学楚执笔）、睦剧《落布》（施振眉、余征夫）、昆曲《珠宝行》（沈瑞兰）、锡剧《白娘娘算命》（魏楚君）等共十三个。越剧《沈清传》（张尤栋、汤学楚、余惠民、石红执笔）获国际剧目改编奖。

3. 1958年10—11月，在浙江省现代剧会演中，评出七个优秀剧目奖和十四个剧目奖。其中戏曲获优秀剧目奖的有越剧《星星之火》（瑞安越剧团）、《海菊》（岱山荣艺越剧团）、《方文新》（龙游越剧团），绍剧《水乡红花》（绍兴市绍剧训练班）、甬剧《两妯娌》（宁波市甬剧团）；获剧目奖的有：昆曲《寻宝记》（浙江昆苏剧团）、姚剧《青春之花》（余姚姚剧团）、京剧《蟠龙之战》（杭州京剧团）、《浙南刘胡兰》（金华京剧团）、睦剧《光辉的旗帜》（淳安睦剧团）、婺剧《老少争光》（浙江婺剧团）、越剧《大跃进中的小喜剧》（绍兴市越剧团）、《地下长城》（寿昌越剧团）、《堤上长虹》（台州越剧团）、《打赌》（嘉

兴越剧团)《两面红旗》(嵊县越剧团)、《青年突击队》(宁波市越剧团)、《钢帅与焦将》(新安江越剧团)、《三八妇女炼钢炉》(丽水越剧团)。

4. 1963年8—9月,举行浙江省越剧现代剧观摩演出,共演出十八个越剧现代剧和四个新编历史剧。其中创作剧目有《杨立贝》(昌化越剧团)《越剧姐妹》(宁波专区越剧团)、《争儿记》(嘉兴专区越剧二团)《血榜记》(浙江越剧二团)《朝外货》、《两块六》、《三月三》(舟山荣艺越剧团)。移植、改编剧目有《东风解冻》(常山越剧团)、《夺印》(浙江越剧二团)、《枯本逢春》(衢县越剧团)《血榜记》(浙江越剧二团)、《李双双》(金华专区越剧团、宁波市越剧团、浙江越剧一团、浙江越剧二团)、《姜喜喜》(宁波专区越剧团)、《野火春风斗古城》(台州越剧团)、《红色宣传员》(嘉兴专区越剧一团)、《闯关》(温州市越剧一团);新编历史剧有《胭脂》(浙江越剧一团)、《葛云飞》(舟山荣艺越剧团)、《靖海记》(台州越剧团)、《桃花扇》(宁波市越剧团)。此次会演没有评奖,其中《杨立贝》、《争儿记》、《李双双》、《东风解冻》等剧目均获好评。全省有三十二个越剧团上演《杨立贝》一剧,观众达数百万之众,上海文艺出版社出版了该剧单行本,该剧还改编成故事片《血碑》,搬上银幕。

5. 1964年11—12月,举行全省戏曲现代剧暨曲艺现代书观摩演出大会。戏曲有八个剧种的十二个剧团演出了十六个现代剧目。其中创作剧目有越剧《山花烂漫》(顾锡东编剧)、《双莲记》(华光、文华编剧)、《终身大事》(徐萍苏执笔)、婺剧《飞雪迎春》(鄞绍良执笔)、甬剧《心事》(根据三山俱乐部《连线》改编)《算错一笔账》(宁波市甬剧团)、姚剧《搭壁拆壁》(黄韶执笔)。共七个、其中大型剧本二个、小

型剧本五个；改编移植剧目有越剧《红色宣传员》（林丁改编），绍剧《智取威虎山》、京剧《八一风暴》、昆曲《奇袭白虎团》，婺剧《夜考》（李骅改编）、瓯剧《最后两行》（浙江婺剧团演出本）、《送肥记》（根据京剧演出本）以及《芦荡火种》、《洪湖赤卫队》选场共九个。此次会演没有评奖，《山花烂漫》获一致好评。浙江人民出版社出版了《山花烂漫》、《双红莲》的单行本。

6. 1978年1月，参加全省戏剧创作剧目调演的戏曲剧目有：越剧《山花烂漫》、绍剧《我要读书》、京剧《海疆风雷》、婺剧《打猪槽》。此次会演没有评奖。

7. 1980年全省文学艺术作品评奖，有18件文艺作品荣获作品奖，其中戏曲剧目获奖的有：越剧《复婚记》（顾锡东编剧）、《桃子风波》（谭伟编剧）。

8. 1981年，根据胡小孩、谢枋、天方创作的甬剧《三篙恨》改编的越剧《花烛泪》彩色戏曲片，由浙江电影制片厂搬上银幕。

9. 1981年，根据双戈、魏峨、方元编剧的婺剧《西施泪》，由长春电影制片厂搬上银幕。

10. 1981年12月，在全省现代剧调演上，共评选出剧本一、二、三等奖二十三个。其中戏曲剧本十八个。荣获剧本一等奖的有：越剧《复婚记》（顾锡东编剧）、《终身大事》（俞南道、黄光椿编剧）、越剧小戏《当心飞走》（苏立声编剧）。获剧本二等奖的有：越剧《四姑娘》（樟宝、柏汀编剧）。姚剧《烦恼的喜事》（黄韵、黄越、赵钦亮编剧）、瓯剧《血染青山》（陈友新、沈国盛编剧），京剧《孙中山》（朱云鹏、章骥、陈三百改编）、越剧《闪光的爱》（金松编剧）、婺剧小戏《还驴》（谭伟、胡月根编剧）、越剧小戏《铤的风波》（王宗泽

编剧)《俩姐妹》(吴广宏、卢彬编剧);获剧本三等奖的有:婺剧小戏《卖缸》(张文德编剧)、《换猪》(卢俊迈编剧)、《莲花戏夫》(胡共天编剧)、越剧小戏《会亲》(王信原编剧)、《冒尖户的婚事》(尚尼编剧)、绍剧《烈火真金》(顾恩、闻德编剧)、婺剧《胡子外传》选场(谭伟编剧)。

11. 1983年11月,举行浙江省首届戏剧节,共演出十一个剧种的三十一台节目。经过评选,有二十七个剧本获奖,其中戏曲剧本有二十四个。越剧《汉宫怨》(顾锡东编剧)荣获剧本荣誉奖;获优秀剧本奖的有越剧《五女拜寿》(顾锡东编剧)、《春江月》(包朝舞编剧)、《天之骄女》(魏峨编剧)、婺剧《梨花狱》(王杰夫编剧)、甬剧《浪子奇缘》(天方、杨东标编剧)、昆剧《浮沉记》(尤文贵、李冰编剧)、甬剧《仇大姑娘》(郑朝阳创作,尤文贵加工整理)共七个;获剧本奖的有台州乱弹《拾儿记》(章甫秋、曹志行改编),新昌高腔《闹九江》(钱章平、吕济深改编),婺剧《心肝宝贝》(谭伟编剧)、《铁灵关》(魏峨、卢俊迈改编)、《绝缨会》(周洪良编剧)、越剧《长相思》(言秋士编剧)、《光荣的“减产”主任》(方海如、郑一文、梁永璋、何贤芬改编)、《汉文皇后》(张波编剧)、《君子亭》(方元改编)、《四喜临门》(顾锡东编剧)、《翠竹情》(黄光椿、周和星编剧)、《慈母泪》(傅瑜改编)、《玉姑峰》(顾颂恩、张惠民编剧)、绍剧《火焰山》(七龄童、六龄童原作、顾锡东、双戈、贝庚、金钟改编)、甬剧《嫁娘记》(谢宗尧、沈仰芳编剧)、京剧《孙悟空三过通天河》(魏峨、双戈、诸君编剧)共十六个。

限于笔者手头资料不全,难免挂一漏万,祈请补充修正。

1984年11月初稿

1985年8月修改